

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica



**LA INDETERMINACIÓN DEL CONCEPTO DE
ARTE EN LA SOCIEDAD.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Juan Gabriel Morales Quesada

Bajo la dirección del doctor

Francisco García García

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-694-2684-5

© Juan Gabriel Morales Quesada, 2010

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN PLÁSTICA
CREATIVIDAD APLICADA



LA INDETERMINACIÓN DEL CONCEPTO DE ARTE EN LA SOCIEDAD

TESIS DOCTORAL

JUAN GABRIEL MORALES QUESADA

Director: Dr. FRANCISCO GARCÍA GARCÍA

2010

Agradecimientos

Como es de buen nacidos ser agradecidos, le doy las gracias a mi director de tesis, Francisco García, Paco o aquel que te ofrece su sabiduría, aquel que ha sido un "compañero" que no impone, sino que enseña, aquel que muestra los indicios para que busques y aprendas en el camino andado.

GRACIAS, con mayúsculas, a mi padre y a mi madre, ¡claro! Sin ellos nada hubiera sido posible, ¿qué más decir?

Nuria, mi bastón que se reconstruye si lo rompo. Ha hecho de mi lucha, su lucha, ¡cuántas veces ha intentado regalarme su perseverancia! ¡Tonto de mi; *a caballo regalado no se le mira el diente!*

Israel, a veces has clavado la señal en el sitio idóneo...

Moisés, Jeremy, Nicole; *Th-th-th-that's all folks!* No sin vosotros, gracias.

Y por último, gracias a los que de forma desinteresada nos han regalado su tiempo y conocimiento.

Gracias compañeros.

LA INDETERMINACIÓN DEL CONCEPTO DE ARTE EN LA SOCIEDAD

ÍNDICE

0. RESUMEN.....	1
0.1. Palabras clave.....	2
0.2. Abstract.....	2
0.3. Keywords.....	3
1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1. Problema de la investigación.....	4
1.2. Presentación de la investigación.....	6
1.3. Relevancia del problema estudiado.....	8
1.4. Justificación.....	9
1.5. Estructura.....	10
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	13
2.1. La incongruencia del lenguaje artístico.....	13
2.1.0. Introducción.....	13
2.1.1. La búsqueda de “la verdad artística” a través del lenguaje del arte... La semántica del arte fruto del desarrollo de la idea de arte.....	14
2.1.2. La relación entre arte y el desarrollo del lenguaje.....	17
2.1.3. El lenguaje multidisciplinar técnico del arte.....	19
2.1.4. La imposibilidad del “todo”. El lenguaje de la “parte”.....	21
2.1.4.1. Introducción y definición.....	21
2.1.4.2. La imposibilidad del todo: la elocuencia en la parte.....	23
2.1.5. Breve ensayo sobre la humanización del arte provocada por la superficialidad del lenguaje.....	26

2.1.6. <i>La narración artística a través de la elocuencia del lenguaje de la obra de arte.....</i>	29
2.1.7. <i>La importancia del público en la recepción del lenguaje artístico.....</i>	31
2.1.7.1. <i>Un motivo para la confusión.....</i>	31
2.1.7.2. <i>Sobre el público y su interpretación del lenguaje como causa artística.....</i>	31
2.2. <i>La evolución del lenguaje artístico.....</i>	34
2.2.0. <i>Introducción.....</i>	34
2.2.1. <i>Época y contexto de la obra; ¿valores imprescindibles que determinan la ejecución del "objeto artístico"?.....</i>	36
2.2.2. <i>Aquella subversión del lenguaje que se ha convertido en mariposas encantadoras que vuelan o navegan en superficies de estética desmesurada con impasible tranquilidad intelectual... ..</i>	41
2.2.2.1. <i>La confusión del público.....</i>	42
2.2.3. <i>Sobre el lenguaje y su relación con la evolución que se desarrolla por el paso del tiempo.....</i>	44
2.2.4. <i>Ser fieles a la época.....</i>	48
2.2.4.1. <i>La justificación de sí mismo para ser fieles a la época.....</i>	51
2.2.5. <i>Libertad creativa o libertad necesaria para el producto.....</i>	56
2.2.6. <i>Opiniones en contra o a favor de lo nuevo.....</i>	59
2.3. <i>La aceptación del todo.....</i>	63
2.3.0. <i>Introducción.....</i>	63
2.3.1. <i>"La adaptación del pasado".....</i>	67
2.3.2. <i>Todo es arte.....</i>	72
2.3.2.1. <i>La influencia del carácter mercantil de la obra en la aceptación de la idea de "todo es arte".....</i>	74
2.3.2.1.1. <i>Primeras delimitaciones... ..</i>	77
2.3.2.1.2. <i>Alguna consecuencia de la idea de todo es arte.....</i>	79

2.3.2.1.2.1. La dicotomía del “todo”. La degradación ambigua de los materiales artísticos tradicionales a artesanía.....	82
2.3.2.1.2.2. La ambigüedad en el objeto artístico o artesanal después de la “desdefinición” de las concepciones.....	83
2.3.2.2. La influencia de la indeterminación de las concepciones en la aceptación de la idea de “todo es arte”.....	85
2.3.2.2.1. Delimitaciones conceptuales.....	87
2.3.2.2.2. Otras consecuencias de la idea de “todo es arte”.....	88
2.3.3. El significado de valorar con criterios pasados.....	90
2.4. Factores que interactúan en la percepción para determinar una obra de arte como arte.....	95
2.4.0. Introducción.....	95
2.4.1. Poesía desechada para la percepción masificada.....	96
2.4.2. Algunos factores de determinación.....	98
2.4.2.1. “Sobre lo que fue...”.....	98
2.4.2.1.1. Un apunte breve sobre lo nuevo.....	100
2.4.2.2. “Sobre lo que es...” ¿existen factores?.....	103
2.4.3. ¿Factores absurdos?.....	107
2.4.3.1. La búsqueda y experimentación vacía.....	107
2.4.3.2. Aspectos teóricos para la confusión creativa... ..	109
2.4.3.2.1. La paradoja de la libertad artística.....	111
2.4.3.2.1.1. El problema de la libertad creativa.....	113
2.4.3.2.1.2. La libertad creativa y el gusto.....	114
2.4.3.2.1.3. El gusto no solo en la forma, sino en el contenido....	116
2.4.4. Hipotéticos factores desestructurados por la variabilidad interpretativa del público.....	117
2.4.5. Calidad de la obra en relación a su difusión.....	122
2.4.5.1. La necesidad de la técnica para una mayor difusión.....	124

2.4.5.2. “Una anécdota que engrandece el sentido del arte”... ¿El tamaño importa?.....	126
2.4.6. <i>El arte es arte por naturaleza</i>	127
2.4.6.1. El arte y la fe.....	128
2.5. El lenguaje del arte en la percepción del espectador bajo las distintas concepciones	130
2.5.0. <i>Introducción</i>	130
2.5.1. <i>El estilo del pasado puede tener connotaciones actuales</i>	132
2.5.2. <i>Dos ideas inconclusas o no... sobre el espectador y “lo nuevo” en la obra de arte</i>	134
2.5.2.1. La aceptación del público.....	136
2.6. Otra parte, el arte en su relación con el mercado	138
2.6.0. <i>Introducción</i>	138
2.6.1. <i>La importancia del cliente en el desarrollo de la práctica del todo vale</i>	139
2.6.2. <i>¿Todo producto del mercado artístico es arte?</i>	141
2.6.2.1. Museos y ferias de arte contemporáneo como escaparate previo a las tendencias del mercado.....	142
2.7. “Creatividad vana florece y no grana”	144
2.7.0. <i>Introducción</i>	144
2.7.1. <i>La creatividad “poco creativa”</i>	145
3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	149
3.1. Objeto	149
3.2. Preguntas de investigación	151
3.3. Objetivos	151
3.3.1. <i>Objetivo general</i>	151

3.3.2. Objetivos particulares.....	151
3.4. Hipótesis.....	152
3.5. Técnicas de investigación.....	153
4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE OBRAS.....	155
4.1. Análisis creativo de un modelo de producción artística.....	155
4.1.0. Selección de obras de arte.....	155
4.1.0.1. Introducción.....	155
4.1.0.2. Criterios de selección de las distintas obras.....	158
4.1.0.2.1. Criterios de selección de las imágenes conocidas.....	158
4.1.0.2.1.1. Temática y formato.....	159
4.1.0.2.1.2. Delimitación temporal.....	160
4.1.0.2.1.3. Emplazamiento.....	162
4.1.0.2.1.4. Inclusión o exclusión en las listas de los 100 mejores artistas.....	163
4.1.0.2.2. Criterios de selección de las imágenes menos conocidas.....	164
4.1.0.3. Categorías de análisis.....	167
4.1.0.3.1. Demostración teórica de las diferentes categorías de análisis.....	169
4.1.0.3.1.1. Sustancia del contenido.....	169
4.1.0.3.1.2. Forma del contenido.....	170
4.1.0.3.1.3. Sustancia de la expresión.....	170
4.1.0.3.1.4. Forma de la expresión.....	171
4.1.0.4. Obras seleccionadas.....	173
4.1.0.4.1. Selección de imágenes conocidas.....	173
4.1.0.4.2. Selección de imágenes menos conocidas.....	179
4.1.1. Análisis creativo de obras conocidas.....	182

4.1.1.0. Introducción.....	182
4.1.1.1. Arte abstracto geométrico.....	186
4.1.1.1.1. Análisis interpretativo.....	197
4.1.1.2. Arte abstracto NO geométrico.....	199
4.1.1.2.1. Análisis interpretativo.....	209
4.1.1.3. Figuras.....	212
4.1.1.3.1. Análisis interpretativo.....	224
4.1.1.4. Paisajes.....	227
4.1.1.4.1. Análisis interpretativo.....	238
4.1.1.5. Retratos.....	241
4.1.1.5.1. Análisis interpretativo.....	252
4.1.1.6. Otros.....	254
4.1.1.6.1. Análisis interpretativo.....	268
4.1.2. Análisis creativo de obras menos conocidas.....	272
4.1.2.0. Introducción.....	272
4.1.2.1. Arte abstracto geométrico.....	276
4.1.2.1.1. Análisis interpretativo.....	281
4.1.2.2. Arte abstracto NO geométrico.....	282
4.1.2.2.1. Análisis interpretativo.....	287
4.1.2.3. Figuras.....	288
4.1.2.3.1. Análisis interpretativo.....	293
4.1.2.4. Paisajes.....	295
4.1.2.4.1. Análisis interpretativo.....	300
4.1.2.5. Retratos.....	301
4.1.2.5.1. Análisis interpretativo.....	307
4.1.2.6. Otros.....	308
4.1.2.6.1. Análisis interpretativo.....	313
4.1.3. Conclusiones particulares.....	316

4.2. Focus Group.....	321
4.2.0. Introducción.....	321
4.2.1. Focus Group I.....	322
a) Conceptos dominantes.....	322
b) Conceptos relacionados con hipótesis y propuestas.....	330
c) Elementos de a) y b) que crean tendencia.....	333
d) Interpretación del contenido.....	335
4.2.2. Focus Group II.....	338
a) Conceptos dominantes.....	338
b) Conceptos relacionados con hipótesis y propuestas.....	343
c) Elementos de a) y b) que crean tendencia.....	346
d) Interpretación del contenido.....	347
4.2.3. Conclusiones particulares.....	350
 4.3. Encuesta de referencia.....	 352
4.3.1. Introducción.....	352
4.3.1.0. Imágenes seleccionadas para el análisis.....	353
4.3.2. Análisis y resultados de la valoración artística.....	355
4.3.2.0. Resultados y puntuaciones de las imágenes.....	355
4.3.2.1. Interpretación de los resultados.....	356
4.3.3. Conclusiones particulares.....	361
 4.4. Valoración global.....	 367
 5. CONCLUSIONES.....	 371
5.1. Contraste de hipótesis.....	371
5.2. Conclusiones generales.....	376
 6. DISCUSIÓN.....	 383
6.1. Análisis crítico.....	383

6.2. Aportaciones.....	384
6.3. Líneas de investigación.....	386
7. BIBLIOGRAFÍA.....	389
 ANEXOS.....	 397
I. Tablas y criterios de selección de imágenes conocidas.....	398
I. a) Listas de los 100 mejores artistas.....	401
I. b) Listas de los mejores museos del mundo.....	404
II. Tablas de selección de imágenes menos conocidas.....	406
III. Ficha de imágenes elegidas.....	407
III. a) Autor, título, año, técnica y emplazamiento de las imágenes conocidas seleccionadas.....	407
III. b) Autor, título, técnica, año de realización, fecha de obtención, número de visitas de las imágenes menos conocidas seleccionadas.....	431
IV. Ejemplo de modelo de análisis de imágenes.....	445
V. Transcripción literal de los Focus Group llevados a cabo.....	501
V. a) FOCUS GROUP.....	501
V. b) FOCUS GROUP.....	564
VI. Ficha técnica de las obras elegidas para la valoración artística del público.....	596

LA INDETERMINACIÓN DEL CONCEPTO DE ARTE EN LA SOCIEDAD

0. RESUMEN

Comienza cualquier forma de expresión amparada por la libertad creadora e igualmente ahogada por el peso de la innovación. En la época de *la muerte de las estéticas* no existe un arte más verdadero que otro, no podemos considerar como más artístico aquel tipo de obras que navegan por las estructuras lingüísticas del arte, es decir, el arte intelectual, ni tampoco aquel que nace de pasiones o reflexiones de lo humano, es decir, el arte emocional.

Para "calzarse" de excelencia se busca la diferencia, aunque la originalidad como consecuencia de lo nuevo y distinto ha dejado de estar asociada a la calidad artística. Ahora la innovación es la obsesión por lo insólito intelectual o estético pero alejado de aquello que reflexiona sobre los elementos estructurales de la expresión artística. Novedad que pretende funcionar sin más profundidad que la particularidad que cada ser humano posee.

Así que el hecho artístico más concreto es la transformación material de la obra en concepto vacío olvidándose de la coherencia entre el contenido y la expresión, haciendo de una originalidad vacua el estandarte de una creatividad ecléctica y estética que se *llena* con los vínculos "empáticos" establecidos con el público común.

Finalmente, en un mundo del arte con pocas sorpresas *artísticas*, las obras más conocidas se presentan como símbolos paradigmáticos, lejos de aquellas menos

conocidas que quedan definidas por la amplitud de los contextos donde se "desarrollan".

0.1. Palabras clave

Arte, creatividad, deshumanización, originalidad, coherencia, contenido, expresión, espectador...

0.2. Abstract

Any way of expression uses creative activity and is also deeply influenced by innovation. In the dates when *the death of aesthetics* existed, only one art was present making no difference at all in the quality among them. This is, we cannot consider nor the work of art that covers all linguistics structure (intellectual art) all along as the most aesthetics one or the art that results from human desires or reflections (emotional art).

Even though one searches for something different in order to stand out, the originality as a result of new and different things is no longer linked to the artistic quality. Nowadays, however, innovation is the obsession for the unusual aesthetic manner but far away from that that wonders about structural elements of the artistic expression. This switch in definition expects to work only with the pure particularity that each human being possesses.

Therefore, the most specific artistic fact is the material transformation from a work of art into a concept that sees past the coherence between the content and the expression. This creates the standards of an eclectic and aesthetic creativity (which is filled with intelligible links well established in the ordinary public) out of an pure originality.

Last, in a world of art with very few artistic surprises, the best known work of arts are presented as paradigmatic symbols, far from those less well-known work of arts defined by the range of contexts where they are developed.

0.3. Keywords

Art, creativity, dehumanization, originality, coherence, content, expression, spectators...

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Problema de la investigación

El siguiente trabajo busca algo de luz entre la oscuridad de las artes plásticas y visuales de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, al considerar que el desarrollo del arte (la superación del academicismo, el surgimiento de las vanguardias, las segundas vanguardias, “la muerte de las estéticas”) en sus diferentes contextos políticos, sociales y culturales ha contribuido al florecimiento del individualismo creativo y receptivo, tergiversando el camino de la creatividad hacia el interés del anónimo ideólogo.

A lo largo de la historia, y sobre todo en el reciente siglo XX, se han ido sucediendo los estilos artísticos, siempre subversivos con el pensamiento existente. Pero este proceso de acción-reacción se desaceleró y las estéticas “murieron”, convirtiendo el estilo en una práctica individual definida por unos parámetros de percepción personales y no una ideología de pensamiento por el que han de realizarse las distintas prácticas artísticas. La confusión está servida y puesta en bandeja para el uso interesado del arte, porque arte puede ser todo.

En este desasosiego creativo y ecléctico, la valoración de una obra de arte (pictórica, fotográfica, escultórica, conceptual, etc.) se reduce al espectador como individuo. Contrariamente, cuando la obra se establece bajo unos criterios específicos, el estudio de la corriente de pensamiento en la que se basa y el contexto donde se creó son factores de identificación artística... Aunque para *Tristan Tzara* la subjetividad y provocación que debe presentar una obra de arte la acerca más a lo creativo que la obra que simplemente es bella, y a dicho propósito escribe:

La sensibilidad no se construye sobre una palabra; toda construcción converge en la perfección que aburre, idea estancada de una dorada ciénaga, relativo producto humano. La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma, o está muerta; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, regocijar o maltratar a las individualidades sirviéndoles pasteles de las aureolas santas a los sudores de una carrera arqueada a través de las atmósferas. Una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente, para todos (TZARA, T. 1ª edición: septiembre 1972).

Así que la obra de arte tendrá que provocar disparidad de emociones, viscerales o intelectuales. Éstas son algunas premisas del pensamiento dadaísta en la construcción de una obra, respondiendo a lo que se ha de considerar como arte, es decir, incluso donde casi toda creación tiene cabida se buscan aspectos que determinen el sentido del objeto o la idea.

Las ruinas del arte del siglo XX nos llegan en forma de un eclecticismo en el que vale todo y con todos, ya señalaba Andre Breton, en el manifiesto surrealista, que *lo maravilloso* es distinto en cada época y parte de un pensamiento general del que sólo podemos percibir algunos detalles;

Éstos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo. (BRETON, A., 1924).

Pero en nuestro tiempo el conjunto es una amalgama atemporal o temporal y amorfa con forma sólo individual, son las ruinas de la evolución del pensamiento, de la búsqueda de “una verdad” que se ha encontrado con la mentira, es el principio de la falsedad.

La pérdida de los valores implica un vacío que relega en el espectador (experto o profano, galerista, teórico o marchante...) el peso de la valoración de la obra, que en función de sus vivencias personales y conocimiento asimilará unas formas creativas

u otras. Al final el peso social, político o económico del público influirá en la idea que se tenga tanto en los grandes contextos artísticos como en los más populares.

La ausencia de factores creativos específicos deriva en la carencia de aspectos receptivos concretos, y tanto la creación como la interpretación bailan bajo la música del *da lo mismo* sin importar más que los intereses comerciales, dejando en un segundo plano los elementos teóricos y prácticos que componen la obra. Un panorama donde el gusto domina sobre lo profundo, nos obliga a preguntarnos qué factores definen la creatividad o qué “ingrediente” común hay en todas aquellas obras que hemos considerado como arte a lo largo del siglo XX y principios del XXI... o si, de otro modo, la democratización del arte conlleva una nueva humanización del arte, donde todo objeto o idea se acerca más a lo estético que a lo artístico, o aún más allá, lo creado es metáfora del cómo se crea.

1.2. Presentación de la investigación

La investigación parte de la confusión sobre el sentido del arte y las prácticas artísticas actuales¹. No buscamos una definición que limite el camino de la creatividad, sino que pretendemos comprender qué características conforman las obras aceptadas como arte, que comparadas con las cualidades de creaciones menos valoradas, muestren indicios de cuáles son los factores creativos más importantes en los lugares artísticos de nuestro tiempo.

Dice Baselitz (1981), en relación a la obra de arte, que empieza y acaba en la cabeza del artista, por lo que la comunicación con el público no existe; en efecto, nos plantea que el arte carece de elementos intrínsecos que reflejen improntas o indicios con un interés comunicativo; sin embargo, a posteriori, se le suelen atribuir nociones teóricas y conceptuales que asientan la obra en una cultura y contexto

¹ Pintura, fotografía, video-creación, Net-Art, instalaciones, performances, happenings, escultura, etc., desarrolladas todas ellas bajo las diferentes “estéticas” elegidas por el artista.

determinado... pero para que esa creación no sea un fraude, mostrará un rastro de coherencia entre un principio y un fin, sin importar la intención del artista.

Indagaremos en la opinión de expertos en arte contemporáneo de diversa índole, con el objeto de advertir si el arte actual está sujeto a unos parámetros artísticos concretos; o sigue las leyes de la oferta y la demanda, es decir, se oferta un tipo de obra para cada sector de público, ampliando las formas de expresión para poder acceder a un mayor número de compradores. **Pero no todo arte comercial está vacío y no todo arte alternativo es subversivo, la incertidumbre comienza cuando se pretende que *lo estético sea intelectual*, en general, que *una cosa sea otra* sin que su coherencia pueda mantenerlo.**

Igualmente, tantearemos la preferencia del público común sobre la figuración, no figuración o la abstracción, con el fin de explorar el *gusto* que motiva al espectador común a inclinarse más por unas formas de creación que por otras, en referencia a la cercanía con la representación de la realidad material.

En conclusión, se trata de observar el arte; primero, desde los aspectos que componen la obra de arte, como la originalidad, la fluidez, el grado de elaboración, la coherencia interna, etc.; segundo, desde el juicio de expertos en arte y comunicación para apreciar *realidades* del mundo del arte; y tercero, desde el espectador común con la idea de experimentar si es el gusto el que domina su percepción o son los rasgos conceptuales e intelectuales.

Finalmente, el propósito es comprender qué factores convierten un objeto, hecho o idea en arte, o al menos, dentro de un panorama en el que la validez de "*todo*"² es una realidad artística, cuándo ese objeto, hecho o idea *no* es arte. La intención no es

² En el uso indiscriminado de soportes, materiales, ideas, temas, etc., subyace la ambivalencia de los caminos creativos.

delimitar el concepto de arte, sino **intuir la influencia que ejerce la creatividad en la valoración como arte** de alguno de los "sucesos" artísticos mencionados.

1.3. Relevancia del problema estudiado

La relevancia del problema estudiado depende del conocimiento artístico del lector, porque el interés del trabajo deriva de las posibilidades ofrecidas; el espectador decidirá en último término cuando algo es arte en consonancia consigo mismo y sus propias vivencias, pero en caso opuesto, buscaremos qué conviene al *Arte*, omitiremos nuestras emociones, saberes y vivencias, e indagaremos en el camino pasado y futuro del arte para comprender que el arte, al igual que otras materias, no es fruto de un público, sino que debiera de ser la respuesta a estructuras teóricas asentadas en el peso de su tradición pero renovadas con un golpe de innovación.

Al fin y al cabo, es el receptor de la obra el que desde una óptica artística empapará de arte aquello que mira, pero aunque desmonte el juego de profundidad o banalidad seguirá siendo su percepción individual, dejando atrás todo aquello que forma parte del gusto, la que choca con el muro de la apariencia para habitar en él. No obstante, nuestro trabajo avanza más allá del espectador e intenta dirimir qué factores creativos inciden en la determinación de una obra como arte.

La importancia quizá no esté en la solución final o en encontrar respuestas satisfactorias sobre qué es arte o no, sino en la necesidad del arte contemporáneo de situarse en su tiempo, de saber si lo considerado como arte es la consecuencia de una serie de pautas intrínsecas al objeto o idea expresiva, o están intervenidas por aspectos extrínsecos a las estructuras creativas.

1.4. Justificación

El principal motivo es explorar si la indeterminación en el lenguaje de la obra de arte es causa de la confusión del espectador común, para comprender cuáles son los orígenes y las razones de una expresión que no convence al público medio, y que en la mayoría de los casos no es debido a la intelectualización de las formas, sino a una práctica vacía donde el *da lo mismo* es el movimiento establecido en nuestro contexto.

No hay una definición "verdadera" del arte, y aunque esta tesis no sea tan pretenciosa como para buscarla, nos sirve como justificación la idea de ir avanzando e identificando los entresijos que componen el complejo mundo del arte, para acercarnos a los significados de lo artístico en nuestro tiempo.

Por último, si el arte es el reflejo de su época, ¿no será cada obra de arte de nuestro contexto una metáfora conceptual de lo variado, con la excepción de que todo está en su "espíritu" y no en su forma? En nuestros días el arte no sólo son objetos estéticos o conceptos estéticos, también está cargado de conceptualidad que llena la obra sin la necesidad de elementos coherentes entre lo representado y su contenido.

Nuestro mayor argumento investiga sobre el lenguaje de la obra con respecto a sí misma, como enunciado de una idea y en relación al espectador como receptor, para entender algo más la creación artística de este tiempo, donde lo artístico y lo estético se entremezclan arropados por la sensación de que todo vale en el arte y por un público que convierte el gusto propio en teoría artística.

1.5. Estructura

La tesis comienza presentando el problema a estudiar, es decir, qué aspectos confluyen para que una cosa se considere arte; son las creaciones aceptadas como arte fruto del desarrollo del pensamiento artístico; o son objetos, hechos o ideas creados independientemente de antecedentes que se pueden encuadrar en una época concreta; o por el contrario, las referencias pasadas son la base para construir obras creativas pero aisladas (carentes) de la reflexión sobre el sentido del arte, al no ser (las obras) más que métodos de expresión aprehendidos; o serán quizá productos con una finalidad mercantil y sus características son el resultado del interés del público.

Continúa exponiendo el estado de la cuestión, o lo que es lo mismo, se intenta dar una visión panorámica, por supuesto desde un prisma individual, de la indeterminación en el concepto actual del arte.

El siguiente paso es el diseño de la investigación, que partiendo de la duda sobre el *sentido del arte* busca un camino para acercarse al mismo. El trazado de la indagación se dividirá en tres partes; la primera es un análisis creativo de un modelo de producción artística, la segunda es la realización de varios *focus group* y para la tercera se llevará a cabo una encuesta de referencia.

Para el análisis creativo de un modelo de producción artística se analizarán un número determinado de imágenes *conocidas* y *menos conocidas* seleccionadas en base a distintas características con el objetivo de comprender la incidencia de la creatividad en la valoración de una obra como arte, examinando las similitudes entre las más conocidas y las menos conocidas con el fin de examinar qué elementos separan la calidad artística de unas y de otras.

En cuanto a las imágenes *conocidas*, se escogerán por: Su grado de iconicidad, figurativo, abstracto o no figurativo; en relación al tiempo en el que fueron creadas, incluyendo obras desde principios del siglo XX hasta los años 40, desde los '40 hasta los '70, desde mediados de los '70 hasta los años 90 y a partir de los '90; por el lugar donde se encuentran ubicadas, en alguno de los museos más importantes o fuera de ellos; o por la fama y estima de su autor dentro del mundo del arte.

En referencia a las creaciones *menos conocidas* serán rescatadas de diferentes páginas Webs; también funciona como criterio de elección el grado de iconicidad (figurativo, abstracto, no figurativo); o el número de visitas, votos obtenidos o las veces que es vista la obra en cuestión en la página de Internet desde la que se tomarán.

Por otra parte, el objeto de los *grupos focales* efectuados es explorar la opinión de un conjunto de expertos vinculados con el mundo del arte. Principalmente, se estudiará cuál es la función de la creatividad en la expresión cuando ésta ha sido apreciada como arte, desgranándose de tal concepto la idea de originalidad, de estética, de artístico, de artesanía, de intelectual, de emocional, de comercial, etc., en cuanto aspectos que definen la calidad artística de un objeto, hecho o idea.

Para tal efecto se elegirán un primer grupo de expertos compuesto por varias profesoras titulares de arte (una de ellas ejerciendo también como "crítica" de arte), un profesor de marketing, un licenciado en telecomunicaciones, un catedrático de comunicación y cuatro estudiantes de doctorado de arte y creatividad; y un segundo grupo formado por cuatro artistas profesionales, una directora de museo y un pequeño coleccionista.

Finalmente procederemos con una *encuesta de referencia* o valoración artística de un público entendido pero no experto en la materia, con la intención de observar cómo afecta el grado de popularidad de una obra o la cotización de su autor,

mezclado con el nivel de iconicidad (abstracto, figurativo y no figurativo), en la valoración que hace el espectador "común" de un "*suceso*" artístico concreto.

Con este propósito seleccionaremos 32 imágenes al azar (encuadrados entre el siglo XX y el XXI) entre abstractas, figurativas o no figurativas y que hayan sido formalizadas por artistas que estén, según la lista rescatada de la página Web www.artfacts.net/es/artistas/by-ranking.html, entre los primeros 150 más cotizados, entre los 150 y los 61.657 más cotizados, y creadores que no estén en dicha lista. La encuesta será presentada sin ningún tipo de reseña de la imagen (autor o título), para que no exista más información que la imagen en sí misma.

Para terminar examinaremos los resultados obtenidos e intentaremos dar respuesta a las cuestiones que nos atañen en relación a la indeterminación del concepto de arte en la sociedad.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. *La incongruencia del lenguaje artístico*

2.1.0. *Introducción*

En el lenguaje de lo artístico cabe la emoción como expresión más absoluta que parte del "sueño de la razón", a su vez, causa de lo creativo y lo incongruente, aunque "realidad" de la obra de arte. El arte de esta época no es sólo estética o intelectualidad, porque también habla desde la pasión (concepto olvidado por la razón). El lenguaje se ensalza a sí mismo para encontrarse con su contexto.

Indefinible realidad objetiva de percepción, identificación prometida y evolucionada para el arte, virtud y alocución, pero mentira y desafío para la clasificación o compromiso del objeto artístico. Subversión atrevida fuera de uso y tan exhausta como toda motivación pictórica o expuesta en otros lugares temporales.

Sin duda es una percepción inclasificable. No hablemos de profanos, pues dejemos el término involuntario para el estudio de la historia, término de un conjunto establecido en el espacio de nuestro tiempo. Tiempo establecido que pretende el "desestablecimiento", pero sólo pretensión degenerada de un uso corriente del "lenguaje", estructuras formales desafortunadas por su uso, conceptos expuestos sin novedad y limitados por la ilimitada percepción del parámetro subversivo desestructurado en el tiempo y vinculado a la moda. Acaece el arte producido por la masa, acaece la época del concepto vago y simple que sólo se "cree a sí mismo" subversivo e innovador en la creatividad; es la falta del juego la que crea tal perversión artística; el juego no es el límite de la realidad, es la manipulación de las piezas cuyas soluciones son representaciones formales y conceptuales de un

camino de libertad con conocimiento procesal para “ilimitar” el producto final. Lo ilimitado no es arte en sí mismo, hoy no, se ha perdido en el tiempo.

2.1.1. La búsqueda de “la verdad artística” a través del lenguaje del arte... La semántica del arte fruto del desarrollo de la idea de arte

La obra de arte, como todo objeto en el mundo de las cosas, posee una enunciación acerca de algo. El problema de tales enunciaciones es la necesidad de conocer los códigos para que el objeto artístico cumpla su función de emisor.

En primer lugar, tenemos que aceptar que aquello que observamos nos está proponiendo “algo” y que su sola existencia nos remite a “algo”. Cuando un objeto se presenta como arte es para entenderlo como tal. En la cotidianeidad, aunque cualquier objeto sea una proposición hacia una reflexión, no nos detenemos a comprender qué representa, pero el hecho de exponerlo como arte nos conduce a intentar una reflexión.

Si tomamos como ejemplo una farola de cualquier ciudad, advertimos su frecuencia y funcionalidad, pero si alguna fuera expuesta como arte, el artista nos propone que nos preguntemos no sólo sobre la función de la farola, sino por la relación que existe entre el significado de la farola, es decir, por su funcionalidad como objeto que existe en nuestra realidad y su transformación en lenguaje artístico; la intención es la reflexión sobre el concepto de arte, a través de un objeto habitual, y la realidad.

Ante esta reflexión observamos varios caminos en el lenguaje del arte. Uno, el lenguaje propio de la obra, la obra como *proposición de significado*; otro, relacionado con el lenguaje de la *generalidad artística* que es el significado que tiene el lenguaje de la obra de arte en relación al sentido del propio arte en su globalidad. La

diferencia entre un objeto cotidiano y una creación artística está en la artificialidad del lenguaje, y su importancia artística será proporcional al grado en el que el lenguaje reflexione sobre la *generalidad artística*.

¿Por qué hacemos tal afirmación? Como decimos, cada objeto en el mundo es enunciado de algo, cierto es, que el objeto actuará como emisor siempre que el receptor tenga la voluntad de “traducir” la proposición expuesta. Por tanto, si cada objeto es una proposición de “algo”, en su esencia, no hay ningún elemento diferenciador, es decir, ¿qué hace que algo sea arte? El arte está en lo que diferencia el lenguaje cotidiano del lenguaje artístico. Concretizando más, encontraremos como un enunciado es comprensible dependiendo de la sensibilidad y conocimiento del espectador, pero, esto no hace el arte, al arte lo hace la reflexión que ese enunciado hace sobre el sentido del arte. Siendo el lenguaje del objeto a su vez lenguaje de la obra de arte, con lo cual, el arte no posee un lenguaje propio, característico de cualquier objeto, sino que posee un *metalenguaje*.

Según Fernando Marías (1996, 138), el arte no sólo es expresión que sintetiza la conciencia global, sino que también tiene la capacidad de transformar la conciencia del espectador constituyendo, como parte de un conjunto de obras, un *lenguaje* que en base a sus parámetros condicione la percepción de cada individuo. El arte no sólo expresa *proposiciones de significado*, sino que *en función de sus presupuestos y posibilidades* creará un sentido artístico determinado que influirá en la percepción individual.

Pero tal reflexión es fruto de la banalidad, el arte no es la búsqueda del sentido artístico, el arte es ahora la expresión, el arte es ahora el lenguaje, la reflexión, la analogía entre la *solipsista* realidad y la funcionalidad del objeto, aunque en determinados ámbitos la experimentación con el lenguaje y su representación, es el significado verdadero del arte. Con lo cual, ha perdido el lenguaje que conoció, el lenguaje filosófico, ha vuelto a tiempos en los que es el instrumento de la expresión,

no para buscar su significado, sino para encontrar la reflexión del individuo que posee una determinada sensibilidad y conocimiento para comprender lo observado, e incluso ha vuelto a la expresión del gusto para el disfrute de los sentidos, camino cuyo fin es y ha sido establecido, acotando el sentido del arte a un nuevo disfrute intelectual o sensorial, encerrando la libertad de nuestra expresión a la introspección o al gusto, desechando el vuelo de las ideas en busca de la tierra del arte.

No tiene más significado que la imposibilidad del arte a tener un sentido, con lo que el vuelo es baldío, porque todas las ideas han desmembrando nuestro ave de la libertad, destruyendo sus ansias de verdad, o quizá, encontrando el fin último, la no limitación.

Sin embargo, la postura de *Jean-Guichard Meili* (1965, 20) en su libro *Como mirar la pintura* es contraria a la búsqueda de la comprensión del arte, porque el espectador debería de entregarse a su sensibilidad y no a comprender, ya que lo bello no está catalogado ni jerarquizado, se encuentra en cualquier parte, *en el orden de nuestras cacerolas, en el muro blanco de nuestra cocina, más, acaso, que en nuestro salón siglo XVIII o que en los museos oficiales*. En cierto modo, estamos de acuerdo en que **podemos encontrar el arte en cualquier parte, pero no en todos los momentos la belleza se encuentra en todos los lugares**. Por ejemplo, en el siglo XVIII la belleza se encontraba en cuadros neoclásicos, a principios del siglo XX para las concepciones artísticas existentes, el arte no se encontraba por doquier, con lo que hoy en día podemos ver arte en la pared de nuestra cocina gracias al desarrollo del lenguaje general del arte producido por el lenguaje implícito en las obras. Así que entregarse a la sensibilidad es bombardear el ave que encontró el “no sentido del arte”, si el arte está en todas partes es porque ha ido evolucionando para poder estarlo.

2.1.2. *La relación entre arte y el desarrollo del lenguaje*

Todo objeto artístico reflexiona sobre sí mismo y sobre su sentido en relación al arte, siendo el espectador el que engendra tal percepción debido a su conocimiento. *Meili* (1965) habla sobre cómo aproximarnos a una obra de arte, según él, el espectador no necesita de proezas intelectuales, ni siquiera de un intento de desciframiento, porque el arte no es como la filosofía o las matemáticas; sin embargo, considera necesario acercarse con una mirada distinta *de la que se dirige – casi inconscientemente – a los animados espectáculos de la vida cotidiana.*

Desde una perspectiva donde todo objeto es un enunciado de algo, la idea de que el espectador no necesita de proezas intelectuales representa el encorsetamiento del arte contemporáneo en relación al *metalenguaje* del que hablábamos, porque cualquier objeto puede ser relacionado con cualquier cosa, sólo hay que poseer el conocimiento o simplemente "relacionar", pero el arte es más que la representación de una analogía natural entre un objeto y el sujeto.

El arte no radicará tanto en cómo de profundo sea el *lenguaje intrínseco*, sino qué significa el *metalenguaje* en relación al desarrollo del lenguaje del arte. El arte no es una ciencia, pero la ciencia se cuestiona sus propias teorías para seguir avanzando y hacer posible el desarrollo de la humanidad. Igualmente el arte que no se cuestiona a sí mismo no aporta nada al desarrollo perceptivo del hombre, para ello, el lenguaje que reflexiona sobre la obra no es válido en su unicidad, necesita una conexión con el sentido que ese lenguaje tiene para el arte en su generalidad, siendo preciso (para el espectador) el conocimiento del arte y la capacidad para relacionar el lenguaje simbólico de la propia obra con el lenguaje artístico, a modo de pensamiento global, de un contexto temporal concreto.

Sin embargo, la idea de que el arte posee un *metalenguaje* que determina la calidad artística de la obra contiene elementos que obvian determinados conceptos. Por

ejemplo, Luis Borobio Navarro (1976, 209), en su libro *El arte como andadura*, habla que es más poético y más artístico que el espectador descubra por sí mismo el mensaje implícito en los medios expresivos. En este sentido recordamos a Fernando Marías (1996) diciéndonos que además de constituir un lenguaje, el arte sintetiza la consciencia global, siendo el lenguaje intrínseco de la obra una expresión capaz de englobar una consciencia colectiva la cual hace posible que la obra sea arte más allá de su aportación metalingüística al sentido que el arte tiene sobre sí mismo, es decir, el arte como expresión emocional.

Pero, es este un hecho confuso para el espectador, porque el lenguaje y la interpretación de la obra abandonada a la sensibilidad del propio lenguaje intrínseco es determinada por las experiencias vividas de cada espectador, hecho que no establece un camino que define las pautas de toda obra de arte, sino que **sólo define al espectador como el último eslabón para la valoración de una obra como arte.**

Siguiendo por este camino, el problema que se presenta, según Borobio Navarro (1976) es que *el contemplador de la obra de arte tiende a transformar en juicios apodícticos y absolutos sus experiencias meramente subjetivas*. Igualmente los críticos o teóricos argumentan sus valoraciones en un dogmatismo incoherente y contradictorio, en consecuencia, un pensamiento artístico que enmarque la generalidad está perdido en cada receptor, sucumbiendo el arte no sólo al individualismo creativo, también al receptivo.

El arte es relativo y no posee una verdad absoluta que argumente el conjunto de creaciones, por esto, el afán de un público que se cree sabio unido a ciertas interpretaciones cargadas de intereses, provocan una realidad artística llena de incertidumbre.

Así, el único punto donde se encuentra cierta objetividad en la expresión artística, es en la peculiaridad de evolución y desarrollo del propio arte. En principio, ésta es la verdad del arte.

2.1.3. *El lenguaje multidisciplinar técnico del arte*

Dentro de nuestras interpretaciones sobre el lenguaje del arte, existen dos verdades; una encuadrada en el lenguaje intrínseco de la obra, que dice que el arte no posee más verdad que no poseer ninguna verdad, pues es el espectador en el sumun del solipsismo “reflejado”, donde alcanza el hecho objetivo, siendo arte “toda reflexión, sobre la obra, alcanzada por el individuo”; la segunda verdad corresponde a la generalidad artística donde el arte es idea desde su origen y en el desarrollo de la expresión intrínseca de la obra se manifiesta cada vez más la pérdida del carácter estético y aflora el *metalenguaje* artístico, que es una reflexión estructural sobre el propio arte.

Sin embargo, en la actualidad en cada obra podemos encontrar una sola verdad, que es aquella que no hay verdad posible en el arte. Lo que despierta una actitud paranoide, ya que nos preguntamos si es esta “no verdad” el reflejo conceptual del proceso evolutivo del lenguaje *del lenguaje del arte*.

Las razones por las que el arte no busca reflexionar sobre el propio arte pueden partir, precisamente del hecho de no haber encontrado una verdad absoluta en la búsqueda del sentido del arte. **Debido al fin de la búsqueda del sentido, la creatividad amplía sus técnicas de ejecución, y el campo creador no se limita a la utilización de un *metalenguaje* sino que regresa al lenguaje sensorial y al lenguaje sensible obviando su interés en el desarrollo del lenguaje artístico.**

El problema es que no sabemos de la consciencia de tal evolución, es decir, estamos inmersos en un momento más del desarrollo junto a esta libertad creativa y

lo desconocemos, o por el contrario, esta idea del *arte por el arte* formó parte de una etapa determinada de la historia del arte, al igual que puede ser la expresión neoclásica, y no por ello hemos de considerarla como el verdadero “sino” del arte.

Por una parte, queremos creer que *el arte por el arte* es el verdadero carácter del arte, pero por otra, sabemos que hay algo que nos conmueve dentro de obras que no muestran ningún signo de reflexión sobre la búsqueda del sentido artístico.

Es el arte una maraña de pensamientos que nos hacen gozar tanto por su estética diseñada para los sentidos y por su sensibilidad intelectual, porque el arte será todo aquello que nos llene desde sus distintos orígenes, llamémosle sensoriales o intelectuales. A esta conclusión llegamos después de que el conjunto de las vanguardias fracasara como movimientos que buscaban el verdadero sentido de la obra de arte, porque lo artístico en nuestro “mundo del arte” es un “lleno” vaciado sólo por el interés y el conocimiento del espectador en general.

Quizá, la causa por la que no podamos afirmar que el arte es una sola cosa, es debido a su universalización que hace que lo entendamos desde fuera de toda cultura, como dice *Tilghman* (2005, 161) nosotros identificamos una imagen porque tal práctica corresponde a nuestro aprendizaje cultural, al ser el mundo actual un mundo globalizado, la validez artística local pierde fuelle y para estar en consonancia y dentro del contexto, nuestra creatividad no puede estar basada en una sola forma de crear, sino que es su *multidisciplinaridad* la que ha de dominar el campo de la expresión. Pero, esta idea de *multidisciplinaridad* es característica de nuestro contexto, y es en sí una representación del *metalenguaje*³ artístico, donde el desarrollo del lenguaje del arte es un hecho no consciente para el arte, siendo este desarrollo, propio del análisis del sentido histórico del arte y un mero reflejo no

³ Hace referencia a un lenguaje general del arte que engloba técnicas y teorías, es decir, la imagen sería la de una bola que está compuesta por todas las ideas artísticas conocidas...

representativo para la valoración de una obra como *arte de la creación artística actual*.

En definitiva, el arte no es la consecuencia del "desarrollo del lenguaje del arte", sino que la "evolución de éste" (del lenguaje) es el resultado de determinados argumentos que minan "una acción" existente en un contexto cultural concreto.

"Lo cultural" *sucede*, realidad que resulta desecha por el proceso de cambio cuando rompe con lo actual. El arte no responde sólo al aprendizaje cultural establecido porque el lenguaje se sitúa más allá de la técnica, más, cuando su *multidisciplinaridad* rasga las vestiduras de un "todo artístico" y muestra "algo más su desnudez", es decir, una nueva verdad integrante del conjunto artístico junto a todas las demás.

2.1.4. La imposibilidad del "todo". El lenguaje de la "parte"

2.1.4.1. Introducción y definición

Al igual que en el arte existe un amplio repertorio de técnicas creativas con su correspondiente finalidad y lectura, encontramos distintos caminos de significación para el producto artístico huérfano de una estética específica. Ninguno es más verdadero que otro, a excepción de aquellos que estén respaldados por los aspectos sustanciales y formales que componen el contenido y la expresión, es decir, una obra de arte está compuesta por el contenido y la expresión y pese a que todas sus interpretaciones son válidas, será más verdadera aquella que más se asemeje a la intención de la obra.

Por ejemplo, *Rueda de bicicleta* (1913) de *Duchamp*, cuestiona la autoría del arte y establece, de acuerdo con *Meili* (1965), que el arte se encuentra en cualquier parte u objeto. Esta creación del artista francés cuestiona las bases establecidas del arte

debido a diferentes motivos e indicios (como la utilización de materiales extraños, la introducción de objetos fabricados industrialmente en un mundo "abierto" sólo para los productos tradicionales, la apreciación sensorial de la composición cuan objeto estético, etc.) que cuanto más análogos sean con el camino interpretativo tomado, más próximo quedarán el discurso de la obra y el del espectador... Pero no porque cuestione el sentido del arte significa que su obra es de más calidad artística, simplemente está *siendo* una parte más de toda la posibilidad que significa la *generalidad artística*. En consecuencia el arte en nuestra actualidad **es la parte de la generalidad que encierra una imposibilidad de globalidad creativa**.

Definición que se enmarca más en un plano teórico y filosófico que práctico, al fin y al cabo, una obra de arte es la representación de una concepción determinada que intenta explicar y delimitar el sentido "global" del arte. Pero esta globalidad queda desecha cuando otra obra de arte es creada bajo una concepción distinta, implicando que no existe una totalidad, sino partes que intentan explicar la *generalidad*. No existe la generalidad en cada obra porque se basa en unos conceptos de verdad que pueden ser desmontados por otros conceptos, el resultado final de la obra de arte es la imposibilidad de ser un *todo*, un *todo* al que llamamos *arte*, siendo la obra de arte una parte del *todo* que encierra la imposibilidad de ser el *todo*, es decir, de ser *arte*.

Cada obra de arte es la imposibilidad de ser *arte* debido al lenguaje, podemos introducir en el lenguaje de la obra cualquier matiz conceptual sin distinción, haciendo de la parte una metáfora de la *generalidad artística* que aspira a ser un *todo* sin llegar a serlo nunca, siendo imposible mantener una cordura interpretativa salvo que delimitemos el arte bajo estrictos cánones de imposición creativa. Lo cual, en un vasto sentido, incurre en el tecnicismo y no en la creatividad.

La imposibilidad que nos presenta la obra de arte para ser *arte total*, es producto de la limitación comunicativa, según *Charles Kay Ogden* (1984, 21) si tomamos de la

naturaleza un objeto existente, el lenguaje no podrá introducir todas las ideas que esta entidad u objeto genera en la mente, por ello estamos obligados a elegir una idea, transformándose ésta en signo; éste cambio convierte a cada espectador en portador de una verdad que desde un punto de vista más amplio queda desacreditada por no encontrar una idea "más verdadera".

Esta restricción de elección es una cárcel para la idea artística presentada, porque la "representación" del discurso delimita su lenguaje creativo a los indicios percibidos por el espectador. Después de la muerte de las estéticas y de la aceptación del concepto de arte como un conjunto de proposiciones conceptuales, las diferentes concepciones artísticas son un producto de la limitación de la idea de *arte total*, nacidas de pequeños contextos con signos indiciarios comunes que esconden algún interés no artístico.

Actualmente cada parte es integrante de un todo global siendo un error intentar ensalzar a la parte o lo local como paradigma de la globalidad, porque tal imposición es de carácter totalitario. Es contraria a la pluralidad y a la libertad artística la consideración favorable de una concepción que verse sobre el sentido del lenguaje artístico en detrimento de otra que exteriorice emociones. Dónde poner límites cuando la valoración artística es creación y recepción individual.

2.1.4.2. La imposibilidad del todo: la elocuencia en la parte

Sin embargo, es en la parte donde encontramos el arte. Habiendo argumentado cómo todas las concepciones tienen el mismo carácter artístico dentro de lo que representa la idea de arte en su conjunto, es al objeto en sí (la parte), y fuera de toda verdad artística paradigmática, donde tenemos que volver. Escribe *Panofsky* (2001, 27, 28, 29) en *El significado de las artes visuales* que el carácter de un objeto que es mero elemento comunicativo se diferencia del objeto artístico por la intención

del creador, y por otro lado, las pretensiones artísticas estarán condicionadas por los convencionalismos de la época.

Si vivimos en un contexto global sin ninguna verdad absoluta del arte, ¿cómo podemos identificar un objeto común de uno artístico? Creemos que la intención es clave, e igualmente escribe *Panofsky*:

sin embargo, una cosa es evidente: cuanto más se equilibre la relación entre la importancia concedida a la “idea” y la atribuida a la “forma”, con tanta mayor elocuencia manifestará la obra lo que se denomina su contenido. (PANOFSKY, E. 2001).

Es decir, donde podremos ver si algo es arte dentro de la parte (una obra de arte cualquiera) será en el lenguaje intrínseco de la misma y en su elocuencia para manifestarse, hecho que diferencia al objeto cotidiano del objeto artístico, la elocuencia entre forma e idea es un artificio que se produce gracias a la intención del creador.

Desestimamos el desarrollo de aquello que denominábamos *metalenguaje* (reflexión del lenguaje de la obra sobre el lenguaje del arte en general) como paradigma para la valoración de una obra de arte como arte, pues, es una reflexión más dentro del *todo*. Desechamos el lenguaje intrínseco *no intencionado* como base principal para que una obra sea arte, porque todos los objetos son enunciado de cualquier proposición. Establecemos que el arte es la imposibilidad de la generalidad artística, que en el desarrollo de la teoría, en la práctica, lo que diferencia a un objeto artístico de uno de otra clase es la elocuencia con la que el lenguaje expresa el contenido de la obra independientemente de su origen o convencionalismo contextual.

En relación al contenido, escribe *Schiller* (1968), en una obra de arte *verdaderamente hermosa*, el contenido no ha de hacer nada, la forma deberá de hacerlo todo. La forma incide sobre la totalidad del hombre y el contenido actúa sobre *las fuerzas aisladas*. Si tomamos el contenido como el significado de la forma,

no hay obra sin contenido observada desde los ojos del espectador, pero, sin embargo, desde los ojos del artista, desde la creación, el contenido debe de estar en un segundo plano, pues es simplemente la ambigüedad reflexiva o conceptual la que actúa sobre el espectador de forma indiferenciada, por tanto, según *Schiller* (1968) si el contenido adquiere importancia en la creación, la obra tendrá un carácter moralista.

En cambio, y siguiendo bajo el punto de vista del creador, si la forma tiene toda la importancia, la libertad del espectador será mayor al estructurar su contenido, claro, que esta idea sobre la forma y el contenido dependerá de los convencionalismos artísticos de determinados contextos, porque el artista limitará cuando quiera expresar algo concreto, aunque una obra en la que el contenido tiene mayor importancia en su creación es limitadora sobre el espíritu en la recepción del público. En este sentido escribía Borobio Navarro;

es mucho más poético y más artístico que el contemplador descubra por sí mismo el mensaje que está implícito en los medios expresivos propios. (BOROBIO NAVARRO, L. 1996).

Observamos que el arte depende de la elocuencia con la que se manifiesta el contenido de la forma e idea..., y es esto más artístico y poético que la obra cuya forma es la expresión final de un contenido "dominador" en el proceso creativo... Obtenemos un aspecto que aporta cierta objetividad en la actividad artística, la necesidad de que el espectador descubra por sí mismo el contenido de la obra, para lo que debe de existir una concordancia entre forma e idea que esté desprovista de planteamientos que coarten la libertad interpretativa del espectador.

La elocuencia entre la forma y el contenido y la intencionalidad de un contenido surgido desde la forma en la recepción, y no desde la moralidad del creador, son características del lenguaje expresivo que no disgregan el sentido de la obra en

relación al "todo", sino que son elementos intrínsecos que conforman la parte y definen el camino de ésta como objeto artístico ejecutado son condiciones previas.

2.1.5. Breve ensayo sobre la humanización del arte provocada por la superficialidad del lenguaje

En definitiva, hasta ahora, sólo hemos entendido que el arte depende de la elocuencia de su lenguaje, y que ésta, también se puede dar sin la artificialidad del artista, siendo el espectador el receptor de tal elocuencia comunicativa. ¿Hemos vuelto a la humanización del arte?

Como decía Ortega y Gasset (2001) en el primer cuarto del siglo XX, un cuadro no podía interpretarse reflejando las propias vivencias personales del espectador, entre otras cosas, porque la forma impedía acceder al contenido por la simple sensibilización de los ojos del espectador. Hacía falta conocer el lenguaje del arte, conocer el contexto artístico; era un arte intelectual, un arte deshumanizado, sin embargo, en nuestra actualidad el arte no lucha contra sí mismo, no es subversivo para con el propio arte, sino que se vale de lo establecido en el pasado para expresar con libertad; estados de ánimo, sensaciones, reflexiones intelectuales, e incluso reflexiones sobre el propio arte, y es en estas últimas donde el espectador debe de conocer la forma, los procesos del lenguaje, etc., porque tales ejecuciones corresponden a un lenguaje basado en el desarrollo de la expresión artística. Salvo en este caso, establecido en las vanguardias, la humanización del arte es patente, porque el arte que reflexiona sobre el propio arte no es predominante, ya que todas son las tendencias posibles. Puede ser causa de confusión que determinadas obras de arte utilicen un lenguaje propio de la filosofía del arte y para el espectador sea necesario conocer dichos códigos lingüísticos.

El arte evoluciona independientemente de su propio cuestionamiento sobre el lenguaje. La historia ha demostrado que el arte es evolución más allá de que suceda la idea del *arte por el arte*⁴. Porque el arte no sólo es intelectualidad y subversión técnica, también es expresión del pensamiento humano.

No podemos pensar que el mejor arte es el que se cuestiona a sí mismo, porque el arte al ser expresión emocional o intelectual se transforma a la adaptación que realiza cada artista. Es éste desde su perspectiva temporal el que refleja sobre la obra aspectos contextuales o repite parámetros correspondientes a otros periodos creativos... Como dijimos anteriormente, el arte que reflexiona sobre el lenguaje del arte es una parte más integrante del todo. El arte en su conjunto está lleno de partes que han ido siendo desmembradas y han sido *como siendo verdaderas, como si fueran la esencia de un todo*, pero finalmente el "sino" de lo que hemos considerado como arte, es la inexistencia de una clara esencia, es por lo que ningún movimiento de vanguardia ha encontrado una verdad absoluta.

En nuestros días la unión de todas las partes, es decir, las distintas concepciones, son las que constituyen el mundo del arte. Según *Derrida* (Murray, C. 2006, 112) el significado está en continua evolución, y los signos no pueden expresar todo el significado, están impregnados de huellas de otros contextos. El lenguaje es un fenómeno desordenado imposible de atribuirle unos parámetros expresivos claros para la delimitación del sentido del arte. Un mundo de concepciones, que utilizan técnicas y lenguajes distintos, incluso dentro de una misma estética, las técnicas y los signos varían, estableciendo un carácter individualista en la creación.

Encontramos en las obras huellas de otros tiempos, pero su representación e interpretación es una metáfora de nuestro tiempo, sarcásticamente, no existe otro; ¿cómo delimitar lo que sólo limita el tiempo? ¿Cómo buscar unos parámetros cuya

⁴ Forma creativa surgida en las vanguardias producto de un continuo cambio estético que en su base reflexionaba sobre los aspectos estructurales que conformaban el lenguaje de la obra de arte...

finalidad sea identificar aquello que está impregnado de la vaga intuición generada de otro tiempo y lugar? **Todo lo que sea estructurar en este viaje de significación múltiple y pasajera es un toque de autoritarismo reflexivo que pervierte toda creatividad**, ¿es el autoritarismo creativo un reflejo de la época?

Es aparentemente imposible clarificar el arte por su lenguaje, incluso los teóricos y expertos no se ponen de acuerdo en definir un lenguaje que se refleje en la práctica artística y que sirva para identificar una obra de arte como arte. El arte es un cúmulo infinito de hechos y obras sin un fin determinado, siendo su lenguaje la base por la que el público, indiferentemente de su conocimiento queda excluido del goce artístico extrínseco a sí mismo, es la vuelta a la humanización del arte, al propio entendimiento del individuo “empático”.

Incluso mirando la historia del arte desde una perspectiva actual, ciertos significados atribuidos a concepciones son el resultado del individualismo, de la reflexión... Es el relativismo estético y el relativismo sígnico. Es el caso de la significación de los colores, en cada momento y para cada individuo, el color negro, por ejemplo, ha tenido un significado distinto y todos son válidos y verdaderos, y la esencia de ese color es su multiplicidad. No existe el fin último de los signos, ya que tendríamos que cerrar las puertas de la historia y poner fin al desarrollo.

La interpretación del lenguaje del arte es el reflejo del conocimiento metafórico que cada individuo tiene sobre el universo. El arte aporta una partícula de sabiduría al cosmos personal, pero al arte intelectual no se permite acceder a través de la sensibilización, ni del encuentro de la posición de uno mismo con el universo, sino que se necesita un conocimiento real de la materia expuesta, de nada vale la metáfora, sólo existe la muerte del ser, es el arte quien es y no el hombre, es lo trascendente, pero simplemente como una parte más del mundo de las ideas, impregnado, por supuesto, de la propia humanización y del reflejo individual del hombre.

El lenguaje en el arte actual es la significación contextual que está más allá de toda especulación individual. Según *Rudolf Arnheim* (1984) el lenguaje es sencillamente un dispositivo de la mente, desarrollado como respuesta al mundo real y objetivo.

2.1.6. La narración artística a través de la elocuencia del lenguaje de la obra de arte

La elocuencia entre forma y contenido es imprescindible para establecer a qué tipo de objeto nos estamos enfrentando. Tal virtud en la narración del objeto distingue a un objeto artístico de uno cotidiano. No importa tanto la concepción, ni cuál sea el origen del lenguaje con el que la obra se expresa, como la concordancia que haya entre el contenido y la expresión, debido a que el espectador en su interpretación sigue una cierta línea de significación, sesgada por su posición en el universo, para llegar a comprender lo que la obra pretende comunicar.

Pero, pese a que se cree en libertad, el espectador ha de comprender consciente o inconscientemente que el objeto artístico se dirige por un camino y otro. Por ejemplo, si la obra tiene un carácter sensorial, debe dejarse ver que su disfrute e interpretación se abandona a los sentidos; igualmente, si la obra posee un lenguaje reflexivo sobre el arte, el lenguaje tendrá que conducirte a ello. Aunque el control del lenguaje se puede escapar incluso a la propia consciencia del artista.

Entonces, ¿qué entendemos por elocuencia en el lenguaje, si no es algo controlable? Dependerá del conocimiento del espectador y de cómo pueda avanzar por un camino justificado, suponemos que cualquier interpretación es válida siempre que sea justificada por los símbolos y signos que aparezcan en la obra. Igualmente, cuando hablamos de que cualquier forma es semántica y, por tanto, hace afirmaciones acerca de algo, debemos decir que cualquier forma justificada puede ser considerada como arte, no estando del todo en el objeto, sino que está en la

interpretación del espectador. Incluso estará en la justificación que el espectador haga o se haga a sí mismo de su propia interpretación sobre cualquier objeto. La elocuencia estaría en la capacidad de referencia y analogía del espectador.

Existe tanta libertad en la creatividad porque todas las corrientes que han ido desmembrando *el todo*, nos han enseñado que existen mínimas partes que se pueden seguir desmontando, por ello, seguimos descomponiendo el arte y a su vez justificando tal deconstrucción, permitiendo en la supuesta libertad artística tales narraciones.

El buen lenguaje artístico se justifica a sí mismo y utiliza la libertad como medio para describir su propia creación. Por ende, un lenguaje innovador dentro de tal medio expresivo, es aquel cuyas referencias conceptuales nos conducen a una justificación del medio empleado, que es la libertad. Es decir, al fin y al cabo, la innovación es aquello que nos transporta en su fin al vacío, porque no está aprehendido, no siendo expuesto más que por sí mismo. En este sentido, escribe Berger apropósito de la *interpretación infinita*, y hace referencia a lo que Benjamín decía sobre *Kafka*;

que sus textos eran parábolas de un texto bíblico perdido, o sea que su posibilidad de interpretación no estaba sujeta a las indicaciones de un texto mayor, sino que se postulaba como infinita. (MAYER, M. 2004).

En conclusión, observamos que **el arte es la parte de la globalidad que encierra la imposibilidad de la generalidad y que es justificación de sí misma.**

2.1.7. *La importancia del público en la recepción del lenguaje artístico*

2.1.7.1. Un motivo para la confusión

El sentido del arte se conjuga entre la valoración institucional y el criterio del público en general. Por lo que el establecimiento de una obra como arte depende de valores aceptados de manera aleatoria en cada "grupo o contexto de determinación".

La obra de arte se legitima por diferentes niveles de elaboración y distintos códigos expresivos, creando un camino de percepción suficientemente abierto tanto para su comprensión como para su confusión.

2.1.7.2. Sobre el público y su interpretación del lenguaje como causa artística

¿Hasta qué punto es evidente decir que si no existiera un público del arte, el arte no existiría? En principio, cuál debe de ser la relación que exista entre el arte y su público, expongamos a la obra de arte como emisor y a su público como receptor. Si el emisor habla un idioma desconocido, el receptor no podrá gozar de las distintas proposiciones. En dicho proceso el papel del receptor es el de un mero observador formal del emisor no interactuando en la comunicación, sino haciendo de simple espectador, como el que contempla impotente cualquier acción.

Un espectador que no interactúe está fuera de la comunicación y exiliado de la propia concepción que la *conversación* ha establecido. Nos preguntamos si el emisor ha de adaptarse al receptor o es el receptor el que debiera conocer los códigos lingüísticos para implicarse en el proceso comunicativo. Es difícil y quizá absurdo

hacer una valoración moral sobre lo mejor o lo peor, pero casi con seguridad, en el tiempo, la influencia mutua sería patente.

Para que haya un público del arte debe de existir un lenguaje común entre objeto y sujeto, si no el público se convierte en espectador pasivo. En un arte en el que el fin es el goce estético, no importa la pasividad del espectador, pero, **cuando el arte ha de ser escuchado o experimentado el entendimiento de los códigos es imprescindible para el goce artístico**. La importancia de la capacidad interpretativa del espectador sobreviene en la percepción del llamado arte intelectual. En la actualidad tiene cabida un arte sensorial y un arte intelectual.

Para *Beuys* (2006) es evidente que el observador normal tenga un acceso problemático a la obra, debe de traspasar una puerta hacia lo desconocido, donde se encontrará con *temas existenciales en contextos complejos*. Para comprender las obras de *Beuys* (2006) se le exige al espectador un alto grado de apertura y concentración para que exista comunicación con la obra. El espectador no puede ser pasivo, sino que el artista propone una interrelación activa entre objeto y sujeto, ya que los materiales que introduce no son sólo forma, sino que son portadores de propiedades como frío, calor, aislamiento, volumen, etc.;

esto lleva al que tal vez es el aspecto menos habitual del conocimiento profundo de una obra de arte: la activa percepción de lo invisible. (BEUYS, J., 2006, 14).

La interpretación de una obra de arte en la actualidad se aleja del clasicismo interpretativo, cargando el arte de un contenido no implícito en la obra, siendo el espectador un decodificador teórico de su contenido. La obra no puede ser valorada, al menos desde un plano sensorial o desde un plano intelectual, porque los parámetros que la rigen son individualistas y *perspectivistas*, convirtiendo el producto artístico en objeto de consumo, siendo entonces las leyes o intereses del mercado los parámetros, ajenos a la obra, por los que podremos valorarlas.

Debido a las diferentes formas de interpretar el arte y a causa de su heterogeneidad creativa, la valoración de una obra como arte responde al gusto o interés del individuo para su goce estético perdiendo su sacralidad. Pero en la expresión artística lo bueno o lo malo no es importante, tal cuestión es sólo objeto individual. **La existencia de los diferentes gustos del sujeto genera una realidad artística heterogénea, sin exaltar un tipo de producto por encima de otro.**

La importancia del público en la actualidad es tan importante como el consumidor en la sociedad capitalista, *interactuando* con productos que responden a sus gustos y necesidades estéticas. Lo que diferencia al público de nuestro contexto, del público de principios del siglo XX es la necesidad que tiene la obra de arte, cualquiera que sea su concepción, de éste (el público) para poder subsistir como arte (dicho bajo una perspectiva mercantilista del arte). A principios del siglo XX el público era partícipe de la obra, pero el arte no necesitaba de éste (el público) para “vivir” porque el propio arte era bueno o malo en base a parámetros que los propios artistas a través de manifiestos definían. Pero, en una sociedad capitalista, lo que no funciona a efectos de mercado, se desecha.

2.2. La evolución del lenguaje artístico

2.2.0. Introducción

Es el juego conceptual de *Duchamp*, igual que un niño juega sin una visión estipulada con unas cuantas piezas de “*tente*”. La diferencia entre *Duchamp* y un niño, es que *Duchamp* juega con los conceptos para crear formas relacionadas con las ideas manejadas, en cambio, el niño construye sin manejar conceptos conscientemente, jugando con las formas. La analogía entre ambos es la disposición que tienen para crear sin ataduras estructuradas.

A continuación vamos a copiar un breve fragmento del libro de *Notas de Duchamp*;

Comprar o coger cuadros/ conocidos o desconocidos/ y firmarlos con el nombre de un pintor conocido o desconocido - / la diferencia entre la “factura” y/ el nombre inesperado para los/ “expertos”, - es la obra auténtica - / de Rose Sélavy, y resiste a las/ falsificaciones. (DUCHAMP, M., 1989, 147)

¿Por qué no ver en el pensamiento de *Duchamp* similitudes conceptuales con las creaciones artísticas contemporáneas? Las formas pueden ser diferentes, pero, en aquellas obras que los expertos consideran modernas en nuestros días, la subversión es un hecho que se sigue utilizando como concepto innovador, cuando la subversión si no es la consecuencia, no es innovadora. Tales obras se podrían considerar como objetos artísticos, son creaciones sobrevenidas del entendimiento o desentendimiento de la realidad artística contemporánea sin desvincularse de su estructura. En el caso de *Duchamp* existía una libertad desvinculada de la estructura que había predominado en el arte, rompiendo cánones establecidos.

¿Cuál es el sentido de una creación cuyo origen es la desestructuración o la subversión hacia los parámetros existentes? No tener sentido, si por sentido

entendemos un razonamiento de lo conocido. El sentido de tales obras será la creación en libertad ¿es el arte una consecuencia de la libertad creativa? En el caso de Marcel, la libertad es la consecuencia, siendo sus objetos una ruptura de lo conocido y siendo arte por lo inesperado y original de su representación dentro del lenguaje artístico existente hasta el momento. Por tanto, para que el arte sea subversivo e innovador deberá no tener sentido y, por supuesto, ser una consecuencia de la libertad creativa.

Cuando la libertad creativa se presenta como una estructura sólida o de difícil entendimiento, la valoración formal tiene más peso que la conceptual por tener un grado mayor de objetivación, en efecto, el objeto que se presenta debe ser arte por su forma entendible y su concepto subversivo, aunque sucede que si las formas se basan en conceptos que fueron innovadores, se produce un advenimiento de la superficialidad, porque se ha perdido la reivindicación revolucionaria para con el sentido de la estructura artística. El niño, al igual que el artista cuando es un creador, no juega con conceptos desestructurados, sino que conoce el camino de la libertad, dejando de “ser niño” para “ser técnico” en construcciones con sentido conceptual aprendido y no creativo.

La gran diferencia entre el arte de *Duchamp* y los “nuevos niños creadores” es que estos construyen su “*tente*” sin sentido a sabiendas de su libertad, es decir, juegan dentro de una estructura estipulada. Arte en el sentido de *Duchamp* es el juego conceptual cuyo “niño” dispone piezas de “*tente*” sin ningún valor establecido. Así, el objeto formal de las obras actuales pierde su fuerza artística por ser un fin estructurado en base a unos valores aceptados cuyo principio aparente era la desestructuración de los valores existentes.

2.2.1. *Época y contexto de la obra; ¿valores imprescindibles que determinan la ejecución del "objeto artístico"?*

Según *Achille Bonito Oliva* (1988) la situación histórica permitía que el arte fuera un objeto de lucha, el escándalo formaba parte del propio sentir artístico y representaba una auténtica trasgresión contra el orden artístico. En nuestros días el sistema asimila cualquier intento de novedad. La cual ha de estar fundamentada en algún concepto, no en la gratuidad, porque no luchamos contra un sistema que nos limita en el marco creativo.

Probablemente la historia y cada época ha sido una amalgama de estilos y formas de expresión artísticas diferentes, donde unas tuvieron más calado social que otras. Antes de la *Revolución Francesa* la nobleza y el clero alentaban un tipo de arte, pero a partir del siglo XVIII, la pintura comienza a ser un instrumento de activismo y propaganda política, según dice *Hauser* (1968), e interpreto que estaría de acuerdo con *Bonito Oliva*, la evolución del arte no es el resultado de una evolución rectilínea, sino que es el resultado de una serie de fortuitas consecuencias que se mezclan en contextos determinados.

Lo único que sabemos es confuso, es mezcla, es pasado, es presente, es comercio, es gusto de aquello, es reproducción de lo otro, recuerdo de los conceptos que tanto nos llamaron la atención cuando los estudiamos, recuerdos, realidades económicas, impresiones, sensaciones de una visita a un museo, existe todo lo que se quiera, y para todo se le puede poner el calificativo de arte. ¿Significa esto que todo es arte? O ¿es el arte terreno vedado?

Santiago Amón, en un artículo publicado en 1974 cuyo título es *Kandinsky y Man Ray, a estas alturas*, habla del sentido que tuvo la exposición de obras pictóricas de los artistas mencionados, que según el autor, vinieron con medio siglo de retraso,

porque aquello que significó revolución y vanguardia, hoy es *Academia* a los ojos del experto y tradición a los ojos del profano.

En cualquier obra del pasado podemos ver factores contemporáneos, pero no es tal interpretación perogrullesca lo que convierte una obra del pasado en arte, sino que es el impacto y la influencia que tuvo sobre las representaciones del momento y las posteriores, lo que hace a este tipo de obras eternas, porque fueron y son un paso decisivo para llegar a nuestra representación artística.

Pero, el sentido y el concepto de tales obras transmite confusión, y es que la abstracción o el dadaísmo no tienen hoy en día el sentido artístico que tuvieron en su momento. Aunque la historia no tenga un sentido evolucionista y sea un cúmulo de casualidades llenas de causalidad, la provocación y el desmantelamiento de las normas artísticas que representó el dadaísmo abandonaron lo subversivo. Las obras que intentan recuperar un espíritu antiguo sin aportar algo que al menos intentase desmontar lo que es aceptado en el arte, que en principio es todo, no tendrían que ser catalogadas como arte.

El arte y su evolución no es rectilínea, pero en nuestro contexto tan heterogéneo y cargado de globalidad y de diferenciación, cualquier obra puede ser un producto artístico. Según *Hauser* (1968) el arte comienza a cuestionarse a la par que la sociedad cuestiona sus valores e ideales, comenzando a construir nuevos valores sobre los que fundarse. Hasta el siglo XVIII el arte era religioso, noble, engrandecía a los grandes señores, pero;

la Revolución significó el fin de la dictadura de la Academia y de la monopolización del mercado artístico por parte de la Corte, la aristocracia y la alta finanza. Las antiguas trabas existentes en el camino de la democratización del arte fueron disueltas (HAUSER, A., 1968)...

Vivimos en una sociedad asentada, con unos determinados valores que aparentemente son seguros, con derechos, libertades, seguridad y estabilidad en la realidad cotidiana, los ideales políticos no tienen el mismo peso sobre la vida ideológica del ciudadano que en el siglo XX, al menos no controlan el arte y su producción, tampoco lo hace la religión.

Esta estabilidad y relatividad en el pensamiento hace que el arte se mantenga estático en cuanto a su evolución. Aunque dentro de la diversidad y de una sociedad democrática de consumo y libre pensamiento, donde el arte busca en la realidad, ahonda en la psicología de la sociedad, la innovación no es un valor fundamental por el que regirse. No sólo un arte que busque enfrentarse contra su pasado será el buen arte o el mejor arte, porque también será aquel que está establecido y que es reflejo de la sociedad, aunque ¿refleja todo producto artístico su sociedad y contexto?

En la actualidad el poder que ejercía el clero y la religión sobre el arte es sustituido por la reflexión perogrullesca de la realidad cotidiana, quizá ahora mismo no es el momento para una crisis en el pensamiento y en el arte, quizá porque convivimos con la relatividad, aparente crisis sin descanso, y eso nos aporta, en cierto modo, una tranquilidad relativa en la que toda idea es potencialmente válida para el pensamiento.

Entonces, ¿es el verdadero arte aquel que reflexiona sobre la realidad? Y ¿el objeto o suceso artístico que imita la forma de hacer de las obras del pasado, es arte? Y ¿una obra que reflexione sobre el propio arte haciéndolo evolucionar en forma y en concepto? La evolución en la forma y en el concepto son valores que se dieron en el arte de vanguardia, posiblemente, porque cambiaron factores sociales y culturales que condujeron a un pensamiento tan libre que no sólo reflexionara sobre el propio hombre y su naturaleza finita, sino sobre la estructura de las cosas, sobre su esencia, etc., dando comodidad al hombre para que intelectualizara su trabajo.

Antes de la experiencia del *arte por el arte*, el hombre estaba cohibido por aspectos no sólo humanos, sino también divinos, en contraste, en nuestra actualidad no existen tales limitaciones ni ideológicas, ni conceptuales, ni divinas. Sin embargo, el arte nos aporta nuevos formatos en los que trabajar, bajo conceptos y parámetros antiguos, pero bajo nuevas formas que representan nuestro tiempo, nuestra realidad y reflexionan sobre ella, aunque sin aportar nada nuevo al lenguaje.

Los valores creativos propios de nuestra época son distintos a los que se promulgaron en otras épocas, por ello, que el arte reflexione sobre su propio lenguaje no es un hecho novedoso y propio de nuestra expresión. Más característico de este contexto es la reflexión de la propia realidad a través de obras de cierto carácter moralista que incitan al espectador a meditar sobre la realidad que les rodea. Artistas como David Nebreda utilizan la provocación para que un número mayor de personas se acerque a sus obras.

Innovamos en la forma, pero no en contenidos que expongan nuevos planteamientos del arte, y aunque existan obras que reflexionan sobre la propia idea de arte, por su novedosa expresión, no lo hacen de una manera explícita, sino que es el espectador el encargado de interpretar tales aspectos supuestamente conceptuales de la obra. La elocuencia entre forma, contenido y expresión es necesaria para la interpretación de la idea representada por el conjunto de la obra, en este sentido, toda obra es reflexión de partes de la realidad que no desenmascaran el contenido técnico o estructural del arte, sino sólo un contenido reflexivo para con el medio.

Nuestro contexto artístico no está marcado por la endogamia artística impuesta por el clero, ni por la nobleza, tampoco por manifiestos, a un nivel artístico es la reflexión o la visión individualista de los artistas la que impera en el mundo del arte, pero, esto se traduce en falta de ideales comunes que conducen a una multiplicidad creativa cuyo mayor beneficiario es el mercado del arte y sus comerciantes.

Las ferias de arte internacional, también representan un escaparate para los artistas, según Joan Lluís Montané, crítico de la asociación internacional de críticos de arte, Madrid se ha convertido en un punto de confluencia internacional del arte, es un punto de encuentro de las nuevas tendencias, los jóvenes emergentes, los artistas que poseen un nombre y una estabilidad en el mercado actual y los creadores que trabajan en *Net-Art*, ya que además de Arco hay otros ocho eventos de carácter nacional... A Arco acuden desde creaciones actuales a otras que son más rompedoras, también algunas galerías centran su oferta en obras pertenecientes a...

las vanguardias históricas de principios de siglo, pasando por cubistas, surrealistas, informalistas, abstractos, pop, op-art, povera, minimal, transvanguardia y posmodernidad hasta el arte digital y la fotografía, lenguajes personales y apuestas sincréticas. Le salva su visión cosmopolita y multicultural dentro de una apuesta por el arte actual. Por este motivo Arco ha dedicado cada año a un país determinado para fomentar un coleccionismo cada vez más internacional (MONTANÉ, J. LL., Madrid, punto de confluencia del arte, <http://www.artesur.com>).

Que una feria de carácter internacional ofrezca tan variada obra, significa que todo es válido en el panorama artístico y que no existe una tendencia clara para definir lo que puede ser arte.

Parece que el arte actual y su lenguaje está regido por el mercado, aunque la creación está encubierta en las obras que reflexionan sobre la realidad, obviando el desarrollo en el lenguaje artístico, aunque muy a nuestro pesar será que este es nuestro lenguaje y nuestro contexto, un arte en el que el contenido no importa siempre que sea vendible o apetecible para un público, es el contexto del *macromercantilismo*.

2.2.2. Aquella subversión del lenguaje que se ha convertido en mariposas encantadoras que vuelan o navegan en superficies de estética desmesurada con impasible tranquilidad intelectual

Es la duda del lenguaje un caso de comprensión en el que no importa el público, el problema es para todos, ¿cuál es el objetivo de las obras del pasado que parece que tienen un sentido? En el caso de determinadas concepciones, el sentido es aparentemente claro por la existencia de manifiestos que explicitan el vínculo formal y conceptual. Era la filosofía del arte, la búsqueda de la sabiduría artística que navegaba por las profundas aguas del cambio, los artistas “querían” ser conscientes de profundas fosas, pero, habitaban en tan oscuros agujeros que se fueron alejando tanto de la superficie que el desconocimiento comenzó a planear sobre su comprensión de tan complejas empresas. El reflejo estético de lo que fue, comenzó a abrirse paso y hubo de olvidar todo aquello que no poseía vínculo con las profundidades reflexivas e intelectuales de antaño, salvo en las calidades estéticas.

Sabemos que el arte posee un lenguaje que ha cambiado a lo largo del tiempo, adaptándose a los nuevos contextos. En la actualidad, la profundidad y la contextualización del lenguaje se asoma a la superficie y la descontextualización. Lo que antes fue gusto por el arte intelectual o espiritual, en la creación contemporánea ha dejado paso al deleite de los sentidos. Esta banalización de la intelectualidad artística es propia de la reproducción de muchos movimientos de vanguardia, negando, en cierto modo, la importancia que la reflexión sobre el lenguaje tuvo en la aparición de las nuevas ideas artísticas.

Manet utilizó un lenguaje viejo para expresar nuevas formas de entender el mundo, abriendo un nuevo camino de creación, **¿están basadas nuestras creaciones en lenguajes que fueron innovadores y subversivos pero que nuestras poéticas contemporáneas los utilizan de forma superficial e inocua?** Si contestamos

afirmativamente a esta pregunta, estamos confirmando que existe un nuevo lenguaje distinto del de principios de siglo XX, porque el contenido provocador para con el lenguaje existente es otro, es una copia de aquello.

Pero surgen nuevas connotaciones formales, tales como la elección de poder satisfacer la creación espiritual a través del arte abstracto o la necesidad de radicalizar la imagen percibida mediante la fuerza expresiva de las formas y colores, connotaciones que están en un plano superficial y bastante alejado de la reflexión filosófica del arte, pero que en sus aspectos creativos y de expresión pueden ser obras con mucha sensibilidad y profundidad.

Nos enfrentamos a un nuevo lenguaje advertido y desarrollado por la sensibilización superficial y sentimental de las concepciones y por el sentido que ellas tienen para la demanda artístico-mercantil.

Podríamos decir que es un arte de masas, sin embargo, debemos de dudar de esta afirmación por tener prejuicios sobre la definición del arte amparada en las poéticas y fuera de su concepción filosófica. Por lo que, en definitiva, consideraremos tales obras como representaciones de la libertad creativa propia de nuestro contexto artístico.

2.2.2.1. La confusión del público

Cuando existen multitud de tipos de creaciones artísticas, es algo normal que un público no muy puesto en la materia tenga dificultad en la comprensión de intenciones y significados artísticos. Además, en el arte, como en todas las cosas, el sentido de las concepciones cambia, aunque su forma se mantiene. Este hecho crea incertidumbre en la percepción del público porque los elementos que componen el plano de la expresión justificaban sus conceptos argumentando su consideración de

obra de arte, lo cual no ocurre en nuestros días, porque sus formas son la virtud aparente de una habilidad estilística con un lenguaje que "no desea buscarse".

La duda está servida en bandeja, el público actual valora el arte sin prejuicios conceptuales, dando valores técnicos a obras cuyo sentido original estaba alejado de la superficialidad. En términos valorativos significa una descontextualización de los conceptos que antaño formaban parte de la reflexión sobre el sentido del arte, pero, en su relación con la percepción del espectador "profano" se produce una desmitificación desafortunada de determinadas poéticas. Así, como el público no es consciente, al menos relativamente de la historia del arte, el artista contemporáneo puede crear sin ningún problema conceptual, obras cuya importancia estaba respaldada por su discurso y no por su forma, desvirtuando cualquier idea de desarrollo artístico.

Esta descontextualización favorece al mercado porque amplía el horizonte creador y por ende la posibilidad de demanda, por otra parte asegurada, porque es el público quien desde su desconocimiento demanda obras de arte por su marcado carácter *retiniano* o por su gusto individual más allá de la calidad artística de la obra, que, por otro lado es el propio espectador el que decide sobre ella.

En los años setenta se produjo una exposición de *Man Ray* y *Kandinsky* en España, en relación a ella, Santiago Amón (1974) en un artículo titulado *¡Por primera vez en España!...* expone, lo que *ayer* fue revolución, subversión y vanguardia, en nuestros días es Academia para los expertos y costumbrismo para el público en general. Sin embargo, no deja de ser llamativo como en obras actuales ejecutadas dentro de estas estéticas, la falta de creatividad no las exime de ser consideradas objetos artísticos.

¿Percibirá el público una obra de *Kandinsky* del mismo modo que una obra de igual estética creada en nuestros días? Que ambas obras pululen por nuestros

museos o ferias de arte, puede ser objeto de confusión, porque el espectador puede hacer una valoración similar de ambas obras por tener una estética parecida. La intención de su contenido es distinta, pero para conocerlo es necesario tener conocimientos de historia del arte.

Lo que hoy se presenta de una forma, tuvo originalmente la misma pero ésta (la forma actual) ha perdido la peculiaridad de "lo nuevo", nuestra percepción la tergiversa y cambia para nuestro gusto e idea, hasta el punto, de que una cosa que fue creada con un sentido, es avalada y amada por aquellos a los que "atacaba". Recordemos el dadá, objetos que se desligaban de la idea de belleza artística, es posteriormente adorado porque también encontramos belleza en otros objetos, el sentido de los valores cambia porque "el postre" es aceptado y muy goloso, todos quieren una parte... Ideas y conceptos que crean confusión en el público; es el enredado mundo de la percepción más allá de las formas que no se encuentran por el paso del tiempo.

2.2.3. Sobre el lenguaje y su relación con la evolución que se desarrolla por el paso del tiempo

Comprender el lenguaje del arte, como el arte en general, es una empresa tan difícil como imposible, pero es un deber intentar entender el sentido de nuestras acciones. Comenzamos nuestro camino desde la inmensidad de la expresión, desde la *desdefinición* del arte. Intentamos buscar una señal que delimite el camino a seguir, el lugar al que dirigirnos. Luis Acosta Gómez (1989) en su libro *El lector y la obra; teoría de la recepción literaria*, describe como el lenguaje presente se entremezcla con el pasado, incorporando prejuicios que son verdaderos, rechazando los falsos y al mismo tiempo, crea otros nuevos. Es ésta una sencilla idea que evoca la evolución artística e induce a preguntarnos ¿qué es hoy un nuevo lenguaje? Para responder a esta pregunta deberíamos advertir sobre qué factores están

fundamentadas las obras que hemos considerado como arte y analizarlas, y entonces apreciaríamos que todo lenguaje es un acontecer cuya significación cambia, sin su forma, y no por ello estamos hablando de innovación.

De nuevo andamos perdidos, no encontramos ni camino, ni oasis para descansar de los bombardeos conceptuales que inundan las bocas de los artistas cuando hablan sobre su obra. La elocuencia entre contenido y expresión expuesta para el público experto se queda en "evidencia desmejorada", preguntándonos qué clase de expertos no ven más allá del simple conceptualismo barato y provocativo que sólo provoca un desdén hacia el artista y el experto o galerista que muestra tal obra.

Quizá hayamos girado en nuestro *vacío camino*, pero la pérdida nos condujo a ello, así que cuando la provocación estaba en los salones del París de principios de siglo XX, tenía un sentido, había encontrado la forma de que el público se acercara a ver sus obras, fama y poder buscan estos artistas, pensaría *Freud* (1981). Pero ¿qué buscan hoy? Al poder no se llega a través del arte, tampoco da la fama, quizá, si la obra es provocativa la gloria será momentánea, la provocación forma parte de la cotidianidad y es hoy una forma más de creación para la publicidad, no es una burla al sistema, tampoco a los valores establecidos, no es tan fácil... La misma provocación ya no provoca, estamos sensibilizados o insensibilizados a todo, no es llamativo provocar, no es subversivo, es más bien un conceptualismo barato hecho para un público inexperto.

Hemos encontrado el sendero y resulta que el lenguaje, aquel que es pasado, que también es presente, lo hemos reciclado porque cada contexto envuelve a la materia con sus suaves aportaciones. Así se mueve un concepto como el de la provocación, ¿se mueve así? Aparentemente podría ser, pero, qué sentido tiene una obra de arte que sólo provoque si no tiene nada más, es ésta la diferencia con el pasado. Cuando una obra provoca para llamar la atención y disfrutar de ella artísticamente, tiene un sentido porque es provocación publicitaria, incluso se le atribuye más significación,

porque todos los elementos (formales o conceptuales) que componen el objeto artístico hacen referencia a distintos discursos.

Imaginemos que una obra cualquiera, por ejemplo, unas bolsas de basura. Son objetos cotidianos que existen en cada casa y cada vez que “las sacamos” no pensamos sobre ellas, por ser un hecho mecánico y cotidiano. Pero, si las exponemos como arte; lo primero que se establece es que el artista nos está pidiendo que reflexionemos sobre esas bolsas, es decir, dejan de ser un hecho cotidiano y mecánico y son extrapoladas al universo de la reflexión. Podría ser difícil de creer para el espectador común que unas bolsas llenas de basura que tenemos todos, sean obras de arte, sin embargo, están cuestionando que el arte sea un cuadro, una escultura o un urinario. Interesante el urinario, un objeto prefabricado por la industria, propio de servicios públicos, que sea expuesto como arte, sin duda algún sentido para la reflexión nos estará ofreciendo, del mismo modo que las bolsas de basura.

El urinario abrió un nuevo camino para la creatividad, concepción (dadá) utilizada por los artistas que lo deseen, al igual que la pintura realista o surrealista o las performance e incluso el uso de la tecnología. A lo que nos remite, es que tales objetos, si son provocadores, son para un público inexperto, para un público experto, simplemente, son objetos para la reflexión *no* sobre el sentido del arte, sino sobre otra cosa... donde se pierden los valores, domina la empatía entre el espectador y la obra.

Aunque exponer unas bolsas de basura como arte, es tratar a teóricos, artistas y expertos como ingenuos, porque profundas son las reflexiones que observamos en tal obra, pero carecen de significado que aporte algo a la evolución del lenguaje del arte, son “copias” de un arte saciado de sí mismo.

Lo que diferencia tales obras de las artes clásicas, como la pintura o escultura, es que éstas, pese a utilizar un lenguaje clásico, crean un significado, no son, como en el caso de las bolsas de basura, un significado en sí mismo, lo cual creemos que tiene menos valor o un valor equivocado, por ser el espectador el auténtico artista aduciendo su propia interpretación.

Existe una clara diferencia, en una obra clásica el espectador lee un significado que ha sido creado para ser interpretado. En una obra como las bolsas de basura, el espectador crea un significado sobre un objeto que simplemente ha sido impuesto como arte por el hecho de que ha de ser reflexionado, es decir, es un claro autoritarismo creativo, porque no es disfrutado de otros modos.

Pero la diferencia fundamental es que en una obra clásica, el artista crea y el espectador interpreta; en una obra contemporánea, del estilo de las bolsas de basura, es el espectador el que crea, lo cual es vergonzosamente provocativo, porque no vende nada original, salvo el objeto seleccionado... Si la obra no ofrece nada nuevo, el valor se establece bajo otros factores no conceptuales o expresivos más cercanos a la forma, teniendo más valor un producto considerado artesanal que otro que está "vacío" en todos los sentidos... Hablamos sobre bolsas de basura, porque las podemos encontrar en Arco en este año 2008.

Interesante lo que encontramos en el camino en busca del sentido del lenguaje actual. Objetos que son representados como arte contemporáneo y provocadores, pero que no son más que meros objetos reflexivos que representan una denostada subversión hacia lo que tradicionalmente consideramos arte, sin pararse a ver que ellos mismos forman parte de dicha tradición creativa y que no reflexionan de ninguna manera sobre el lenguaje del arte, ni sobre sí mismos. Nos encontramos ante el *reflexionismo introspectivo*, ya no hay reflexión sobre el lenguaje del arte, sólo utilización de las distintas formas de expresión para hacer reflexionar al espectador. Podría ser ésta la evolución normal, un arte que comenzó a reflexionar

sobre sí mismo en su generalidad sin encontrar ningún tipo de verdad absoluta que acaba utilizando todos los caminos para que el ser humano a través de la obra reflexione sobre el mundo.

Adquiere peso la idea de *Beuys* (2006) de que todo ser humano debería de ser un artista para *una transformación más humana de las relaciones sociales* y es que el artista intenta comunicar reflexiones que quizá crearían un mundo más humano, pero es el público el que crea tales reflexiones, el artista sólo pone el objeto, el espectador crea el resto, siendo el creador de la obra. Esta última idea tiene más concordancia con el sentido clásico de artista, también discutible, porque el contenido es simplemente una parte de lo verdaderamente importante, que es la idea.

2.2.4. Ser fieles a la época

Nuestro conocimiento cultural y fabricado en centros docentes, nos habla de que cada contexto es el reflejo de diferentes factores, siendo el arte una parte de la cultura que es expresión de su propio contexto. En nuestro contexto, sesgado por lo que pensamos y damos por válido, sesgado por nuestra propia percepción, el arte no tiene un camino ni una concepción determinada que sea más importante o mejor que otra, siendo esta amalgama una forma de reflejar un contexto de cambio, de relatividad, de nihilismo, de vagancias ideológicas.

Para *Umberto Eco* (1971) es imposible exponer una definición de ninguna estética teórica que sea totalmente aceptable, porque sabemos que cambiará, por tanto todo lo más que podemos decir es que las futuras concepciones del arte serán distintas, e incluso no sabemos qué derroteros tomarán, igualmente en nuestro presente estamos influenciados *por una cautelosa “interpretación” de las poéticas contemporáneas*.

Siguiendo nuestro camino, Emilia de Zuleta, en *Historia de la crítica contemporánea*, dice:

Más que de eternidad en arte prefiere hablar Ortega de un arte necesario, el que realiza la verdad estética de su tiempo y de su creador (ZULETA, E., 1974).

Quizá no halla un vínculo entre definición y un arte homogéneo para todas las épocas, sabemos que cambiará, pero en cada contexto el lenguaje es distinto y puede ser reflexionado, aunque con sus sesgos, pero, es el peligro de la interpretación.

En la actualidad, definimos cuál es el sentido estético, existen obras expuestas y a través de reflexionar sobre ellas apreciamos el significado de las artes. Decir que somos fieles a la época, tendrá su origen en el pensamiento filosófico-histórico surgido de la idea de que para explicar el arte se debe contextualizar. Hoy todo es aceptado, y ser fieles a la época significa simplemente vivir en este tiempo, más aún, cuando el concepto de arte, según *Danto* (2001), no debería imponer restricciones, pero, esto no significa que una obra de arte sea arte de forma arbitraria, aunque sabemos que cualquier objeto con intención de ser expuesto como arte puede ser reflexionado y susceptible de ser arte.

Aunque en cierto modo, *Danto* (2001), tendrá razón al decir que el arte no es arte arbitrariamente, hay muchas obras que no son consideradas como tal, e incluso obras que quedan fuera de los circuitos artísticos. Técnicamente, suponemos que aquello que está en el mercado es arte, porque se llama mercado del arte, y todo lo que no está no lo es; todas las obras que no se conocen no son más que meros objetos, por lo que ésta es una restricción al arte. Aunque me surge la duda de si un bodegón pintado por cualquiera de las señoras que asisten a la misma academia de pintura que yo, será considerado como arte fiel a su época.

En primer lugar, diremos que la naturaleza muerta no es arte por su temática algo desfasada, pero aún así, si no existiera ninguna restricción temática, debería de ser aceptado como arte. Podríamos rechazarlo por su contenido, inexistente, siendo arte retiniano, estando obligado a tener en su forma toda la consistencia artística necesaria para ser considerado arte. Por tanto, nuestro ojo tendrá que ver signos que magnifiquen lo observado, será en este caso la técnica un aspecto de suma importancia. Si aceptamos que técnicamente es un objeto que se sale de la normalidad, podríamos apreciarlo como arte. Pero a nuestro juicio, salvo por el hecho de ser representante de la libertad creativa y por tener intención de ser arte, no es un objeto que exprese el sentido de nuestro tiempo, aunque encontremos significaciones contemporáneas.

Realmente, tiene características parecidas a la obra compuesta por bolsas de basura sin embargo, para éstas no es necesaria una buena técnica para ser vistas como arte conceptual. Las bolsas de basura expuestas son objetos de reflexión intrínseca. El bodegón es un objeto de goce sensorial; ambas concepciones, contenido en una y forma en otra, han de tener lo que *Rolland Barthes* (1997) llamó el *punctum*, es decir, un punto, conceptual o formal dependiendo del origen de la obra, por el que aceptemos su capacidad artística.

Pero, sin duda ambos objetos representan, como dijo *Danto* (2001), *el signo de los tiempos*, son concepciones reflexivas sobre algo potencialmente con capacidad para ser arte, es la libertad “el sino” de nuestro arte. Posteriormente será el mercado o las instituciones las que definan qué objeto es arte o no, y en el futuro las elecciones hechas serán la representación artística de nuestra época, con el error de que las no elegidas también debieron de serlo.

Caminamos en nebulosas de plástico que impiden una objetividad reflexiva, ¿cómo delimitar nuestras atribuciones conceptuales a un objeto para que no sea arte en un contexto de libertad creativa? Estaríamos actuando antagónicamente a la

creatividad. Para percibir este contexto, visto dentro de cincuenta años, si se me permite tal osadía, debemos mirar las obras que forman parte del conocimiento colectivo, las cuales componen el llamado mundo del arte, el circuito comercial del arte. Será en él donde observaremos las claves para entender quién y qué es el arte de esta época.

En esta senda de incertidumbre que seguimos, ser fieles a la época implica que toda obra sea arte, porque bajo un concepto de libertad creativa subyace un camino de libertad interpretativa, igualmente el individualismo genera una posición de libre interpretación. Aunque tal afirmación aduce que todo lo que tenga intención de ser arte sea arte. Recordando “el bodegón de la señora mayor” y las bolsas de basura expuestas en la feria de arte contemporáneo, advertimos que ambas son representaciones de seres existentes en nuestra época, y son objetos a los que podemos atribuir características conceptuales.

Por ejemplo, ¿por qué tratar a un bodegón hecho por una persona mayor en una academia como un producto de percepción sensorial y a las bolsas de basura valorarlas bajo parámetros conceptuales buscando la reflexión? ¿No sería ésta una valoración y atribución de parámetros clásica? ¿Por qué no valorarlos ambos bajo una libertad perceptiva, cuando, en ninguno de los casos su lenguaje nos conduce claramente hacia una justificación de sí mismo?

2.2.4.1. La justificación de sí mismo para ser fieles a la época

Para responder a tales preguntas expondremos primero, qué significa que una obra se justifique a sí misma. Si atribuimos valores interpretativos clásicos, tales obras se justificarían a sí mismo como objetos artísticos. Las bolsas de basura, corresponden a la inclusión de la cotidianeidad en el arte cuya intencionalidad hace que la obra *busque* ser reflexionada, e igualmente *reflexiona* sobre el lenguaje del arte. En este sentido, se justifica a sí misma como obra, cuyo sentido artístico, por su intención de

ser arte, es la reflexión del espectador sobre la basura en su ámbito cotidiano y la significación de la obra para el desarrollo del lenguaje del arte, a través de un discurso que plantea un determinado lenguaje en la expresión creativa.

Sin embargo, si hablamos del bodegón, cuya técnica podría enamorar y cuyo goce para los sentidos hace que encontremos en él un “punto” que denota que está por encima de otras artificialidades artísticas, se justificaría a sí mismo como arte, porque la ejecución de la técnica sería exquisita, expresando sensaciones o sentimientos que derriten al espectador en un baile sensorial que calma su hambre de belleza.

También, siendo interpretadas ambas obras bajo un modo tradicional, las bolsas de basura, por ejemplo, estarían dentro de lo que aceptamos como un dadaísmo conceptual, y el bodegón dependiendo de su técnica podría ser realista, expresionista, surrealista o abstracto, etc., ambas obras estarían siendo identificadas e interpretadas gracias a la percepción de *signos* que nos remiten al lenguaje de una concepción concreta. Pero, ¿cómo es así, en una época en la que los manifiestos han demostrado su propio fin y ningún arte es mejor que otro? Si existe libertad en la creación no podemos encerrarnos en pequeños reductos creativos, por qué encerrarnos en una interpretación clásica, por qué no atribuir valores a las obras con libertad.

No importa la técnica o el concepto, todos los objetos pueden ser justificados y valorados como arte sólo por corresponder a una concepción específica. En este caso, ambas obras están desfasadas con respecto a su época. Fijémonos en los *ready-mades* de *Duchamp*, o en los bodegones expresionistas o protocubistas de *Cezanne*, o en el neoplasticismo de *Mondrian*, naturalezas muertas, verdaderamente muertas por el paso del tiempo, representaciones desubicadas en la fidelidad a nuestra época. Bolsas de basura conceptuales, objetos cotidianos con intencionalidad de ser reflexionados... o desfasados. Después de esta sensibilidad

crítica, debemos decir, que aunque interpretados y entendidos según su concepción, no se justifican a sí mismos como arte de nuestro tiempo, porque su falta de creatividad está perdida en el tiempo.

Dentro de unos parámetros clásicos de interpretación no se justifican a sí mismos por falta de innovación en su lenguaje, pero ¿y si los interpretáramos libremente, más allá de sus propias concepciones? Digamos que las bolsas de basura son objetos de decoración que buscan la belleza del intelecto; pensemos en el bodegón como arte conceptual, cuyo fin es cuestionar la libertad artística. Tales afirmaciones serían verdaderas, si consideráramos dichos objetos como arte desde tan extraña percepción. El arte no tiene por qué ser belleza sensorial, tampoco intelectual, pero el impacto en nuestros prejuicios puede ser de tal magnitud que nos proporcione una sensación similar a la contemplación intelectual de la belleza. Un bodegón es tan subversivo e irónico como una bolsa de basura expuesta como arte. Creando sin restricciones también interpretamos sin ninguna limitación, reflejando sobre cualquier objeto los valores que nos interesen, esa es la libertad.

En efecto, el bodegón sería arte conceptual por el hecho de hacerse y exponerse como arte, (con la conciencia de que no lo es). Algún detalle por el que se aceptaría como arte conceptual sería su intención de reflexionar sobre lo que no es arte; del mismo modo que las bolsas de basura son expuestas como un objeto que cuestiona la belleza y expone que aquello que desechamos forma también parte de la existencia y, por tanto, susceptible de belleza. Igualmente, las bolsas son una naturaleza muerta, porque alguien verá belleza en tal representación y no sólo en su idea.

Atribuyamos conceptos libremente a todos los objetos que existen en lo natural y en lo artificial, eso es el arte actual, ¿debemos de valorarlo de forma tradicional? ¿Por qué interpretarlo de un modo clásico si somos más fieles a esta época cuando reflejamos sobre nuestras obras cualquier concepto? Tales objetos y tales

interpretaciones no están interrelacionadas, porque ciertas afirmaciones se hacen de cualquier objeto, sólo hay que detenerse a observar alguna característica que denote su contemporaneidad. Significa que determinados objetos no “son” contemporáneos, sino que es el espectador el “ser” actual. Dichas obras no poseen un lenguaje que se justifica a sí mismo, es el espectador el que lo ampara en base a su capacidad analógica y su entendimiento del arte.

Justificarse a sí mismo es poseer un lenguaje que en su expresión y en su avanzar interpretativo vaya decodificando el camino que lleva al sentido creativo del objeto, cuanta más facilidad y concordancia entre el lenguaje y el sentido creativo, será mayor el valor comunicativo del objeto y se justificará a sí mismo, teniendo un sentido su comunicación.

Las bolsas de basura expuestas, se justificarían a sí mismas porque tras la intención de ser observadas como arte se esconde ser reflexionadas. Sin embargo, tal aceptación es bastante común entre una gran multitud de obras, incluso atrás en el tiempo, desposeyéndose de su provocación por no ser novedad, sólo reflexión.

¿Por qué es algo arte cuando sólo nos ofrece intención de ser reflexionado, acción similar a la que se plantea ante cualquier objeto en la cotidianeidad? Sarcásticamente, las bolsas expuestas se justificaran a sí mismas, siendo interpretadas en sentido literal, como una bella metáfora del sentido artístico actual, como “basura de arte”, así al menos existiría una reflexión a priori por parte del artista intentando dar un punto de ironía al arte y a lo que le rodea.

Para que la obra de arte sea fiel a la época en la que vive, tendría que ser reflexionada en sentido literal, reflejando el espectador sobre la obra los caracteres de un contexto determinado y restringiendo muchas otras interpretaciones. El artista no manipula tanto la obra, sino que es el espectador el que decide su propia interpretación, ¿quién es el artista realmente? Cuando el espectador interpreta la

obra cuyos caminos no conducen hacia lugares delimitados, éste manifiesta en la obra su propia experiencia vital y no sólo en relación "a su conocimiento del arte".

Ser fieles a un contexto y época concreta significa que existirá la necesidad de ese contexto, es decir, tener consciencia de un momento en el tiempo y pertenecer a él. Pero, ser fiel a la época representa una dificultad adaptativa, o más bien una entelequia en el pensamiento. Según Valeriano Bozal, en su libro *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas*, son muchas las cosas heredadas, tales como:

La hegemonía intemporal, las jerarquías de los géneros, los tópicos de la docencia académica, los prejuicios de la composición, del lenguaje, la literaturidad de los temas...
(BOZAL, V., 1996).

Pero tal herencia no es la representación del contexto, sino que estos conceptos existentes unidos a nuevas aportaciones construyen al sujeto con la mirada de su tiempo. Es primordial abandonar los prejuicios impuestos por "las cosas heredadas", sin olvidarse de ellas, pero dejándolos apartados con sus propias restricciones. Aunque estas limitaciones encierran una imposibilidad de evitarse, que como dice Hauser (1975), toda cultura social firmemente arraigada, no sólo muestra una tendencia a la innovación y el desarrollo, sino que manifiesta una resistencia instintiva a su modificación.

Estos hechos de avanzar en la cultura, son impresiones pasadas aparentemente concretas que representan la reflexión, llena de incertidumbre, de teóricos; son igualmente marcas de prejuicios, que más que su pasado o su presente, representan el momento, porque sobre nuestras reflexiones pululan nuestras imposibilidades. No podemos definir contextos por nociones u opiniones que no sean la de cualquier sujeto perteneciente a dicho contexto, porque prejuicios y juicios son el contexto y su querer innovar o su conservadurismo forman parte de la herencia del pensamiento, siendo a su vez germen y desarrollo del proceso.

Volviendo a lo expresado en párrafos anteriores sobre el sentido literal en la interpretación, es el reflejo del contexto, cada habitante posee en mayor o menor medida aspectos del contexto en el que vive. Siendo la interpretación “en sentido literal” de una obra el reflejo de cualquier valor que se adecua a lo establecido socialmente, a la justificación conceptual y no paranoica del arte, y al propio contexto de vida de la obra.

2.2.5. Libertad creativa o libertad necesaria para el producto

La libertad es característica del arte contemporáneo siendo una realidad en las obras actuales. No tendría sentido buscar un camino en el que se reclamara la libertad para el producto artístico, porque esta idea viene sucediendo a lo largo de los dos últimos siglos. Para *Lyotard* (Picó, J. 1988) **el artista es un escritor posmoderno cuya obra tiene connotaciones de acontecimiento, siendo inconclusas para sus autores o incomprensibles, por tener éstas reglas aún no definidas.**

Es la libertad de innovar de la que nos habla *Lyotard* (Picó, J. 1988). La aceptación de que el arte nuevo se rige por reglas establecidas implica que su ejecución tenga una libertad conceptual. La libertad creativa es la consecuencia de la desestructuración de los parámetros artísticos, o es por el contrario la desestructuración la consecuencia de la libertad creativa; no creo que este dilema presente muchas dificultades, porque donde no hay libertad no puede haber consecuencia de ésta sobre algo, por tanto, la libertad artística es la consecuencia del cuestionamiento de las ideas establecidas. Si en la actualidad existe la tranquilidad de crear fuera de toda norma, bajo la aceptación del todo, al menos desde un punto de vista teórico, qué sentido tiene ser subversivo contra nuestro sistema creativo.

Cuando la obra de arte se convierte en un producto comercial, la necesidad de ofrecer al público lo que éste reclama, hace que las distintas formas de crear formen parte del elenco creativo, y es que quien quiere comprar una obra de arte, quiere comprar una obra que él o ella en su juicio individual crea que es arte, ¿por qué negar este público al floreciente mercado del arte?

Es característico de nuestro tiempo, que toda obra, más allá de su procedencia técnica o conceptual sea, en potencia, valorada como obra de arte. En otros tiempos, la creación podía ser tan heterogénea, pero no era tan aceptada como en nuestros días, a la vista está en museos y libros de historia, capaces de catalogar las épocas por estéticas y estilos, algo de momento difícil de entender en este contexto, aunque Miguel Ángel Ramos Sánchez en un artículo de la *Revista de Occidente* titulado *Cínico o clínico: el artista español contemporáneo* establece, creo que de un modo sarcástico y representativo, un último y característico *ismo* propio de esta época, el *da lo mismo*.

La aprobación de la obra como producto comercial aviva el *da lo mismo* o la libertad creativa. Como dice *Hauser* (1968), en una vista judicial, se demuestra que Dumas publica con su nombre más de lo que éste pudo escribir, lo que significa que tuvo colaboradores que ayudaban a realizar sus obras. La obra literaria se convierte en una mercancía con unos precios estipulados que se rigen por la demanda. De igual forma, la libertad artística o el *da lo mismo* son regidos por la demanda, lo que se traduce en una mercantilización absoluta del producto.

No interesa ni el tema o el contenido, sólo es necesaria la atracción del público. Existiendo una variedad creativa en la que los caminos *dan lo mismo* y el mercado se puede aprovechar de esto, vendiendo su amplio abanico artístico a una fuerte y diversa demanda, ¿por qué no hacerlo? Lo cual influye en el sentido del propio arte, estableciéndose una libertad, no creativa como aquella que cuestionaba el arte de

su época, sino necesaria para satisfacer a la inevitable heterogeneidad de gustos y estéticas artísticas.

En tiempos pasados, la obra de arte, según *Hauser* (1968), era considerada como un producto comercial, e igualmente existía una creación muy dispar; pero es propia de nuestra época la ausencia de ideales que determinen un camino dentro de la disparidad, aspecto que hace a todas las creaciones actuales objetos fieles a su contexto, no en relación a su lenguaje artístico, sino a su integración en los diferentes gustos estéticos del público.

En las vanguardias, el lenguaje de la obra era el matiz que diferenciaba contextualmente a una obra de arte convirtiéndola en moderna o desfasada; en nuestros días, el lenguaje no sólo es más complejo por su gran variedad, sino por la relatividad que el pensamiento artístico filosófico ha depositado sobre él ampliando su interpretación conceptual. Lo representativo de las creaciones actuales es la heterogeneidad creativa que se acepta como válida debido al desarrollo y subversión de los artistas en el lenguaje artístico a lo largo de los dos últimos siglos.

La duda es saber si nuestra libertad creativa es verdaderamente libre o es imprescindible para el producto artístico. Desde luego para la demanda de mercado es necesaria la creación masiva y variada. Si conceptualmente no existen restricciones, la libertad queda expuesta a la cárcel de la repetición y al estancamiento. Como decíamos, es beneficioso para el mercado porque las restricciones dejarían de satisfacer ciertas estéticas, pero anulan el desarrollo del lenguaje artístico siempre que su forma o contenido no vaya acorde con la demanda.

Si en otras épocas el arte que nos ha llegado es reconocible por tener un lenguaje o una técnica determinada, en esta época se produce una descontextualización del lenguaje de la obra, porque su estética no nos dirá a qué época pertenece. Ser fieles a nuestro contexto es un valor conceptual que tiene el arte en general y no la obra

en sí, que ha sido desposeída de su lenguaje y técnica en relación al tiempo. Este valor conceptual es la idea de arte y sus circunstancias, y lo podemos definir como **el arte es un producto de unicidad que interactúa con el mercado y sus componentes huyendo del desarrollo del lenguaje por el conocimiento de que cada parte es la intención de representación de la generalidad que encierra la imposibilidad de “ser” el todo.**

De todos modos, tal definición expone que somos un eslabón más y no la cumbre, representantes de la subida cuyo fin es desconocido y esto, o lo antagónico, es el indicio del nihilismo y el hombre absurdo estancado; Es necesario que sigamos encontrando aspectos de desencanto artístico en la producción creativa, así que sería interesante que el arte sea fiel a su época y se justifique a sí mismo mostrando factores de conocimiento de las circunstancias artísticas que lo rodean, volviendo a contextualizar la obra pese a su descontextualización, pero es la paradoja del tiempo, es la necesidad de nuestro hombre actual de avanzar, es la necesidad de ser fieles a nuestro tiempo sin serlo y siéndolo, es la ambigüedad de la realidad.

2.2.6. Opiniones en contra o a favor de lo nuevo

Escribe *Achile Bonito* como la mentalidad que privilegiaba sobre técnicas y materiales ha sido sustituida por una mentalidad que favorece la *tangibilidad* del producto. **El espectador ha aceptado la provocación como parte inherente al arte, con lo que el estupor de lo novedoso y trasgresor ha dado paso a la sosegada creación.** Probablemente encontremos opiniones en contra del camino que ha de seguir el arte, igualmente, existirán detractores y seguidores de un arte nuevo, quizá lo importante, es saber qué es “la cosa” de la que estaremos en contra o a favor.

Sabiendo sobre el sentido del arte, los derroteros que ha tomado, daremos una opinión fundamentada a favor o en contra. Pero, surge un problema en un

pensamiento atrapado por el nihilismo, el establecimiento de juicios sobre la idea desarrollada en el último siglo no es más que la generación de conjeturas que intentan sosegar al individuo en su afán por etiquetar los conceptos y la evolución del hombre. Partiendo desde esta premisa demasiado pesimista, nos vemos en la obligación de hacer más hipótesis que simplemente nos conducirán a la comprensión de una mínima parte del sentido artístico.

Sabemos incluso que nuestro pensamiento nihilista es posible gracias a que el conocimiento establece determinadas premisas y prejuicios por los que nuestro modo de actuar y pensar cambia. Contaminándose por lo clásico y por lo nuevo la realidad artística se ve transformada. Este hecho, nos hace pensar que en lo artístico, al igual que en todas las áreas del saber humano existe un proceso de cambio, aspecto importante para desenmarañar qué obras son arte. La tarea es harto confusa, ¿cómo establecer que el cambio es *la verdad del arte*? ¿Por qué no es esta idea un prejuicio del acontecer contemporáneo que rechaza otras realidades artísticas? Sin duda, es una pregunta cuya respuesta estará sesgada por la perversión del contexto y del individuo que la manifieste.

Damos por buena la idea de que la característica fundamental del arte en los últimos dos siglos es su evolución, cuestionándose a sí mismo para seguir avanzando, no siendo lo novedoso el motor fundamental de su avanzar, sino el preguntarse a sí mismo por su sentido y cuya consecuencia es la aparición de la novedad.

Por tanto, aquello que hemos de considerar arte, es toda “cosa” que plantee cuál es el sentido del arte. Sin embargo, tal hipótesis navega muy lejos de las costas de la realidad. ¿Cuántas son las obras que se exponen en ferias de arte contemporáneo cuyo planteamiento dista de tales presunciones? La duda debe de sobrevenir sobre nuestro tejado, cuando aquellas obras de contenido filosófico-artístico más que dudoso son admiradas y adjetivadas como arte. Es un prejuicio interpretarlas como superficiales, aunque por otro lado, cuando el contenido es acechado por el gusto

abandona el plano de lo intelectual para recaer en lo sensorial, aspecto que también responde a presunciones artísticas.

¿Qué es arte? Lo es todo, porque *todo* es un avanzar, un caminar probando qué somos y quiénes somos, es el juego de la libertad, es la finalidad de la subversión, alcanzar nuevos valores para la actuación en libertad... Cuando las ideas establecidas, relativas e identificables pero intuitas dejen de ofrecernos una red infranqueable de caminos para encerrarnos en las mazmorras del destino, la trasgresión y lo nuevo serán presupuestos que obtendremos más allá de la búsqueda racional de dichos conceptos.

Para *Beuys* (2006) pensar en la creación como expresión en un lienzo es donde comienza el error, porque en cada hombre existe una facultad creadora que debería de reflejar en todos los dominios del trabajo humano. La creatividad lo alcanza todo, el arte no tiene fronteras, siendo cualquier cosa, incluso cualquier persona es un artista en potencia.

Nuestros prejuicios dudan sobre el sentido del arte; si el arte es avanzar ¿no deberemos de conocer los pilares sobre los que construir? Sin embargo, si esos pilares construyeron un edificio de expresión infinita toda continuación tiene cabida. Por otra parte, la idea de *Beuys* (2006) de que todo ser humano es un artista, puede ser una aportación más a la búsqueda del sentido del arte. Se presenta un nuevo problema, ¿qué sentido debemos de dar a los supuestos filosóficos que plantean aspectos sobre el arte? La finalidad siempre es la misma, desechar para elegir, por ello, en el arte debemos avanzar intentando asumir *el todo* como la única verdad para no estar ni a favor ni en contra de lo nuevo.

En definitiva, el arte tiene el don de la ubicuidad, apareciéndose en cualquier obra, independientemente de su esencia creativa (intelectual o sensorial), porque la

evolución no es una característica estimable, sino la causa intrínseca que responde a una acción concreta cuando aparece estancada.

La creatividad está aparcada en la pseudointelectualidad, en la sensibilidad, en la evolución, en la heterogeneidad, sin ser ninguna de estas características una mayor verdad expresiva, aunque contrariamente están algo denostadas. Lo nuevo es la consecuencia de la reacción⁵ a la quietud, que pese a su posible apariencia dinámica, su discurso es estático.

⁵ *La reacción en sí* es un experimento tantas veces repetido que genera amplitud de campo, pero *no* obras nuevas...

2.3. La aceptación del todo

2.3.0. Introducción

Todas las formulaciones y teorías que crean polémica contra las afirmaciones conceptuales del arte no podrían existir en nuestro contexto si no hubiera sido porque, como afirma Eco,

la cultura occidental viviera la aventura de la poesía sobre la poesía que va desde los románticos hasta el último experimento de música electrónica. (ECO, U. 1971, 137).

No sabemos con una clara certeza por qué se produjo la reflexión del arte sobre el propio arte, probablemente, es el resultado de la búsqueda de la "verdadera" expresión, proceso que aún continúa, invitándonos a preguntarnos por el sentido del arte y qué lugar ocupa la creatividad en la actualidad.

Determinadas adquisiciones teóricas a lo largo de la historia condicionan la concepción del sentido artístico contemporáneo. El proceso de las vanguardias históricas ha desacralizado el arte hasta eliminar "todas las posibles verdades del arte", siendo el arte una expresión individual de técnicas históricas ilimitadas para conmover requeridos sentimientos o sensaciones intelectuales en el espectador.

En nuestro contexto no se puede valorar el conjunto del *mundo del arte* ni bajo concepciones históricas, ni expuestas en manifiestos, cada obra dentro de su ilimitada libertad creativa es distinta dependiendo de las ideas que la influyeron. Si las vanguardias no hubieran desarrollado el sentido filosófico del arte, en la actualidad no existiría tanta variedad creativa porque el cuestionarse un camino implica abrir nuevos caminos de experimentación.

Es el desarrollo del arte, la convivencia de los estilos y las diferencias ideológicas entre ellos, las que producen la imposibilidad de la verdad artística, reconduciendo el sentido del arte a la desaparición teórica y estructurándolo en base a la individualidad basada en el estilo pero sin el estilo como punto primordial de la creatividad, siendo el lenguaje de la obra el sumun de la teoría artística contemporánea enmarcada dentro del individualismo creativo amparado por matices de movimientos pasados.

El arte como generalidad ha perdido un sentido claramente definido, y los límites que establecen lo que es arte no están claros.

Lyotard invita al lector a abandonar el seguro puerto ofrecido a la mente por la categoría de arte o de signos en general y a no reconocer como verdaderamente artísticos sino las iniciativas o eventos en cualquier ámbito en que puedan ocurrir. (PICÓ, J., 1988, 105).

En la actualidad no nos guiarnos por una definición concreta del arte, porque intenciones y eventos creativos han evolucionado, se han “desdefinido” como diría *Rosemberg* (Picó, J. 1988). Éste es uno de los motivos por el que el arte no tiene un sentido estricto, y por lo que su valoración e incluso entendimiento son confusos, porque el lenguaje de la obra de arte es multidisciplinar y no está encerrado en la escultura, pintura o arquitectura, sino que se sumerge y se desarrolla en el medio.

Habrán opiniones que intenten deslegitimar el arte moderno en pos de un arte superior, pero desde luego, el desdén no es el camino adecuado para su comprensión. El gusto puede ejercer influencia en dicha percepción, pero éste no es más que un aspecto superficial para definir una obra como arte, porque el gusto estético no se basa en valores conceptuales ni teóricos. El gusto es el último factor para inclinarnos por una obra u otra, pero éste no puede ser apriorístico en un análisis teórico artístico, sino que ha de darse en el pensamiento a posteriori, para que el conocimiento abarque un mayor cúmulo de “nociones” sobre el lenguaje de la obra.

El proceso de “desdefinición” que nos habla *Rosemberg* (Picó, J. 1988) es una concepción del sentido del arte. Al igual que antes de la manifestación de dicho proceso no existía tal concepción, el desarrollo de esta idea ha desembocado en una especie de libertad creativa, que como dice *Rosemberg* (Picó, J. 1988) en el peor de los casos es *una especie de alucinación social* y en el mejor *una apertura o inauguración*. Exponer el desarrollo del arte como *alucinación social* es una valoración despectiva del proceso artístico, contrariamente a la *apertura*, porque el desarrollo de desestructuración y estructuración del concepto haya generado una nueva manera de entender una parte de la idea de arte, en el que la libertad creativa es el “sino” de la realidad artística, una apertura hacia la creación.

Cuando *Lyotard* (Picó, J. 1988) invita al lector a abandonar el concepto de obra de arte tradicional y a valorar artísticamente *iniciativas o eventos en cualquier ámbito que puedan ocurrir* está concibiendo una nueva forma de mirar el objeto artístico, que no tiene por qué excluir las concepciones tradicionales, sino que expresa el *estar preparado* para afrontar nuevos horizontes artísticos adaptando el pasado al proceso de “desdefinición” del presente.

Podemos ver como un problema el entendimiento del arte, e incluso la evolución del mismo, pero, al igual que en otras disciplinas el arte necesita de su estudio y reflexión. La creación artística se dirige a los artistas, teóricos o filósofos del arte, aunque también lo hace a la sociedad en general, es decir, interactúa con ella y consecuentemente las artes se convierten en una *alucinación social* en su proceso de desarrollo, cuando se juzga y se obvia su estudio.

En cambio, eludiendo el sentido que la sociedad le da al arte, vemos la evolución artística como un continuo nacimiento, siendo algo característico del arte en general su propia renovación. Esta idea sería el idilio del arte como disciplina compleja y reflexiva, pero el problema es que el espectador social forma parte de la creación, por lo que ha de ser tenido en cuenta para el estudio del sentido del arte.

La creación artística posee un carácter individual e intelectual, diferentes son los motivos de la creatividad, donde hablar de una sola causa que aqueja a la creación es encerrarla en una falacia. Creamos para el arte y por el arte, desestimando la valoración del público, pero, igualmente se trabaja para el público, dando un valor desmesurado al gusto del espectador y posiblemente dejando en un segundo plano la calidad artística de la obra.

Como para todas las cosas es posible buscar analogías en los diferentes campos, un día, ojeando un periódico universitario leí;

Tomates, lechugas y calabazas en peligro de extinción: Las verduras más tradicionales corren el riesgo de desaparecer. A esta conclusión ha llegado el grupo de Cultura, Ecología y Desarrollo de Pequeños Territorios de la Universidad Hispalense, que se encuentra inmerso en la recuperación de diversas variedades de berenjenas, lechugas, tomates, calabacín y calabaza. Según apunta este equipo de científicos, el motivo está en que los agricultores prefieren productos de menos calidad y de rápida producción para conseguir mayores beneficios. (gu (gaceta universitaria) Del 5 al 11 de Noviembre de 2007 nº 605).

No todos los agricultores serán los que pervierten la calidad de las hortalizas para conseguir mayores beneficios, como de igual forma, no serán todos los artistas los que persigan una creación cuyo fin esté dirigido al gran público; el caso es que si lo hacen en el ámbito de la agricultura ¿por qué no iban a hacerlo en la disciplina artística?

Ocorre que arte y espectador irían de la mano y el sentido de lo que llamamos tradicionalmente arte se estaría extinguiendo o estaría extinguido. El artista no es un artista en el sentido tradicional de la palabra, sino que es un “empresario creativo vinculado con las estéticas artísticas”. A colación advertimos que el arte es una “alucinación social”, porque más allá de lo que crea el público profano, el arte no existe, para ellos sólo quedan reproducciones conceptuales de carácter estético y

mercantilista; por otro lado, esta concepción radicalmente mercantil es una apertura o inauguración, posiblemente, un reflejo del contexto.

Horkheimer y Adorno percibieron que la raíz del mal que aqueja a nuestra sociedad, se debía a que predominaba una razón unilateral orientada hacia el interés individual.
(MARDONES, J. M., 1985, 55).

Aparentemente existen indicios en los que el interés individual prima sobre el sentido del conocimiento de la materia. En el arte aparece claramente reflejado; el arte no es una ciencia valorada por su exactitud, porque su verdad es moldeable, siendo un campo fácil para huir de la intencionalidad artística y alcanzar el complejo interés de la demanda.

Pese a que la obra de arte no reflexione sobre el propio arte y sólo tenga como objetivo conseguir un espacio en el mercado, valorar tal hecho como positivo o negativo es juzgarlo desde perspectivas distintas o concepciones diferentes al contexto actual. Las *alucinaciones sociales* sobre el sentido del arte, e incluso la *consolidación del individualismo* representan indicios para el establecimiento de la idea de que todo objeto es arte. La pérdida de valores, el fin del arte, o la extinción del arte de vanguardias, hace que la obra de arte no sea valorada bajo concepciones clásicas y no tengamos parámetros definidos para entender el arte en su generalidad, es decir, hemos perdido una guía que nos mostraba las "verdades".

2.3.1. “La adaptación del pasado”

Existe aquello cuyo sentido se mantiene, cuya forma es un manantial de aguas eternas al que siempre acudiremos cuando la sequía se presente, es lo “clásico”. Manantial cuya percepción es la que cambia pero agua que permanece inmóvil, es el individualismo determinado de cada época el que escupe con nuevas pretensiones, aunque siempre impregnado de su pasado, presente y futuro. Es un

proceso atemporal, siendo así cuando no queda encerrado en sí mismo, cuando no determina su propia representación, cuando la nada o el todo están representados, es una indefinición definida que se refleja hacia ello.

Cuando ojeamos algún libro de historia del arte, observamos como a partir del primer cuarto del siglo XX la representación artística tradicional desaparece; hablando de lo “tradicional” hacemos alusión a un tipo de creación específica, refiriéndonos con este término a la técnica academicista. Igualmente, repasando algún libro que hable del arte en los albores del siglo XXI, percibimos como existen posturas a favor y en contra del hecho de pintar. El deseo es navegar en soledad para estar más cerca de los motivos y razones de cada una.

Según *Gombrich* (1997) los primeros historiadores del arte seleccionaban el material basándose en criterios establecidos en sus propios contextos. En nuestros días los parámetros selectivos han cambiado, aunque cada movimiento historicista o artístico bebe de sus propios antepasados e influencias. El desarrollo del pensamiento artístico es el principal aspecto que influye en la apreciación actual del arte, contribuyendo a la creación de obras originales, coherentes, flexibles, etc.; aunque siendo también la causa de una expresión que ansia lo nuevo sin mirar en el pasado, es decir, copiando (la repetición es habitual cuando no se sabe sobre el pasado). No se abren hueco en el análisis de lo viejo, porque lo desconocen, es el artista un cínico de este tiempo.

Hoy perseguimos nuestros antepasados no sólo en las vanguardias, sino también en el academicismo, pero tales valores vuelven regenerados y con otras intenciones. En un contexto individualista cuyo fin es la integración en el mercado, la creación no busca en el pasado para “avanzar en el arte”, sino para encontrar la forma de llegar al público. Y es que el público del arte es cualquier persona y para satisfacer a ese gusto individual habrá de crearse bajo concepciones que se integren con el

conocimiento del propio espectador. Es una regeneración basada en la mercantilización de los estilos pasados para satisfacer la demanda.

En cuando a la indagación en estilos pasados, en círculos profanos, o de incompreensión artística, se considera únicamente arte aquello que tiene un parecido con la realidad naturalista, desprestigiando, inclusive, el arte de las vanguardias posteriores aunque admitiendo su calidad artística por su ubicación en museos; sin embargo dentro de ambientes artísticos las vanguardias son el paradigma de la creación, desechando las concepciones o técnicas más realistas. Ambas posturas implican ceguera para con el arte.

Si menospreciamos el arte sensorial despreciamos las vanguardias, porque si las establecemos como una respuesta conceptual a la tradición y al academicismo y, posteriormente, añadimos la reflexión filosófica del *arte por el arte* como respuesta a las vanguardias, toda *verdad artística* queda desestructurada por la máxima del arte en el siglo XX, la libertad creativa provocada por la muerte de toda verdad absoluta del arte... En otro lugar, están los que desconocen que el arte tenga un significado, idea que el mercado aprovecha para ampliar su campo de acción comercial.

Debido a la “desdefinición” de la *verdad filosófica del arte*, cualquier tipo de creación tiene cabida en el *caminar por caminar* del arte. Así, la pintura se adapta a su propio contexto, y lo clásico y "lo que en su momento no lo fue, pero ya lo es", como las vanguardias históricas, resurgen con cierto aire de renovación. No se trata de innovar, porque la novedad no es un factor determinante cuando no hay un encorsetamiento estilístico que desestructurar, salvo el que se cree en libertad.

En el contexto artístico actual, la subversión tampoco es un concepto necesario ni revolucionario, incluso pierde valor ante un contexto en el que no se lucha contra nada, porque estilísticamente creamos bajo un todo llamado libertad creativa. Todos los estilos tienen su lugar en el amplio espacio contemporáneo, y la forma de

valorarlos es buscando dentro de su propio estilo y bajo la idea del "todo es arte". Un arte reciclado que se mide en el contexto actual, olvidando (sin hacerlo) lo que fue en su origen.

Como dice *Bürger* (Picó, J. 1988) en nuestra modernidad, donde todo ha de ser válido, no hay técnica, estilo o material que se considere tabú. La filosofía del arte no ha podido establecer una verdad, la única verdad aceptada es su ausencia. Negar la creación por su material, técnica o incluso concepto es instalarse en concepciones artísticas que obvian el proceso de desarrollo del pensamiento artístico.

Muchos teóricos están de acuerdo en que no podemos volver a concepciones pasadas, para *Danto* (2001) en los años sesenta existía una multitud de corrientes que estaban dispuestas a afirmar que las demás no eran arte, pero simplificar el arte bajo una concepción determinada es conceptualmente un retroceso en el lenguaje artístico; siguiendo por esta línea, para *Arheim* (1984) *toda obra de arte constituye una enunciación acerca de algo*, pudiéndose atribuir a todo objeto un sentido contemporáneo. *Adorno* y *Lyotard* (Picó, J. 1988) están de acuerdo en el error de una vuelta atrás estética, negando, el primero, lo tradicional y, el segundo, la representación de la realidad. Se identifican dos posturas, una, de extrema libertad, donde "todo es arte" y, otra, donde aquello que recuerda al academicismo y a la copia de la realidad, no es arte.

La negación a lo tradicional es un concepto propio de finales del siglo XIX, siendo admitido siempre que entendiéramos el arte desde concepciones vanguardistas. Pero, ¿por qué imponer otras negando lo tradicional?

Octavio Paz, un compañero de viaje de la modernidad, notó ya a mediados de los sesenta que "la vanguardia de 1967 repite los actos y ademanes de la de 1917". Estamos experimentando el fin de la idea de arte moderno. (PICÓ, J., 1988, 90).

Como dice *Bürger* (Picó, J. 1988) *en una modernidad totalmente desarrollada no hay procedimiento y no hay material que pueda considerarse tabú* en un contexto de libertad creativa. Las diferentes propuestas artísticas son artísticamente libres y experimentadas, y “siguiendo con la tradición”, no valorarlas bajo concepciones propias de otro tiempo, al igual que las obras de vanguardia no son apreciadas dentro de los cánones academicistas.

Acogiéndonos a principios negadores de la tradición, auspiciados por conceptos que buscan el desarrollo del lenguaje artístico y la ruptura con el modelo anterior, concebimos el arte como una entidad cerrada en los valores previos a tales ideas, con lo que su defensa resulta tan confusa e irrelevante para el arte como amparar el arte clásico. Sin embargo, si dejamos el paradigma de un “arte determinado” de lado y nos abrimos a un arte que experimenta y busca, sin importar los cánones ni su procedencia, entenderemos la multiplicidad del arte y el error que significa valorar las obras de arte desde una perspectiva particularista que no admite la existencia de otras formas de concebir el arte.

La adaptación de cualquier estilo a la época actual es producida por la libertad creativa, propiciada a su vez por el desarrollo artístico y la necesidad de satisfacción de la demanda de un público cuyo conocimiento del arte está alejado de la realidad filosófica del arte. Como dice *Bell* (1977), una máquina más avanzada sustituye a otra menos eficiente, sin embargo, esta evolución es propia del desarrollo tecnológico, no del desarrollo cultural.

*Siempre hay un **ricorso**, un retorno a las preocupaciones y cuestiones que constituyen los conflictos existenciales de los seres humanos.* (BELL, D., 1977, 26).

Las respuestas se pueden mezclar en nuevas formas de conocimiento o desembocar en prácticas totalmente nuevas pero con influencia pasada. Las nuevas propuestas entran a formar parte de un repertorio al que el creador recurre en el

momento que lo necesite; será después la sociedad o la élite cultural la que valore su labor.

No bebemos hoy del pasado como fuente renovable y de innovación, sino como un estrepitoso murmullo de sensaciones que generan y nos ofrecen un agua cargada de libertad. El pasado no es presente y el arte del pasado sólo es presente, es nuestra percepción, todo es presente e incluso lo materialmente “eterno” no lo es; este tiempo, es extrínseco a la materia, sólo está en el hombre, en su percepción, en su momento.

Cualquier tipo de arte que utilice las nuevas tecnologías como metáfora de *la verdad artística* tendrá el mismo valor conceptual que el arte clásico, porque su razón de ser es tan efímera que muere con cada espectador. Todo arte es una metáfora de nuestra percepción, existencia de un presente donde los criterios selectivos de las obras de arte no son establecidos independientemente de su género y tampoco son valorados en relación a otros géneros, porque todos dentro de su concepción son la representación conceptual del contexto.

Las preocupaciones humanas forman parte del plano del contenido en la creación artística, cuando existe un ricorso en el pensamiento, se vuelven a exponer referentes temáticos experimentados en el pasado, aunque con una nueva imagen, generalmente, la forma en la que se dispone el discurso cambia y los materiales expresivos son nuevos, por lo que pasado y presente se entrelazan.

2.3.2. *Todo es arte*

Existe una idea común en nuestros días donde todo está permitido en el arte, hay quien cree que no debemos de cohibir la creación artística y los hay que la desechan por creer que se pervierte la calidad del arte. Pero tales fundamentos están en la lectura que se hace de la afirmación de “todo es arte”; el sentido de tal proposición

indica que toda creación es arte bajo la perspectiva conveniente. Asegurando la libertad creativa la calidad del arte no queda viciada.

El “todo” es la creatividad libre, la posibilidad de crear sin limitaciones estilísticas o bajo un mismo estilo. La confusión aparece cuando interpretamos como “todo es arte” que “todo” es válido dentro de la creación, pero, como hemos expresado no es esta idea la que refleja la libertad creativa. La introducción de la filosofía en el arte sirve para plantearse qué y cómo es la creación artística posibilitando la reflexión sobre la restricción creativa.

Con el cuestionamiento de las ideas académicas comenzó la desestructuración de un arte establecido, continuó con la formulación de nuevas formas de entender la pintura y con la inclusión de objetos cotidianos en el arte, proponiendo nuevas concepciones sobre su sentido, proposiciones que continúan en nuestros días, unidas a la inclusión de la aceptación de la variedad creativa.

No podemos afirmar que “todo es arte”, aunque idealmente todo es arte, la relatividad en el conocimiento artístico no indica tal proposición. Para *Beuys* (2006) cada ser humano debería ser un artista, por tanto estaríamos reduciendo el contenido y la expresión de la obra a la expresión del individuo como ser que tiene capacidad para comunicarse de un modo distinto al lenguaje de la palabra. Así que teóricamente afirmamos que todo arte está fuera de cualquier criterio artístico y fundamentado en la igualdad de los conceptos de expresión plástica.

Bajo una amplia concepción, en el que la idea de arte es la praxis de un contexto determinado, la máxima expresión artística serían todas las creaciones teóricas y prácticas sin discriminar a ningún individuo como ente creador. Pero, la realidad artística está compuesta por discriminaciones y criterios teóricos de selección y clasificación, ambiguos en algunos casos pero existentes. Sin embargo, en un

contexto donde no hay claros dominadores teóricos en la teoría artística, todo estilo es aceptable, ampliando el horizonte creativo a cualquier concepción pasada.

En este marco es posible la idea de *Beuys* (2006) de que todo ser humano debe ser un artista, aunque dentro de lo que se llama *el mundo del arte* prima otro criterio alejado de la libre creación aunque vinculado a ella, es el gusto del público el que dicta el mercado artístico y delimita la calidad de la obra. La opinión de *Beuys* (2006) resume la libertad del arte actual, y está en consonancia con la tesis de *Bürger* (Picó, J. 1988), la cual, defiende la libertad creativa en nuestra sociedad, exponiendo que cualquier persona será artista porque no existirá material o temática tabú.

2.3.2.1. La influencia del carácter mercantil de la obra en la aceptación de la idea de “todo es arte”

El mercado artístico, como todos, depende de sus compradores. La idea de que “todo es arte” es la consecuencia de una demanda heterogénea del espectador que ha sido provocada por la incertidumbre existente en cuanto a lo que es o deja de ser una obra de arte.

Existen mitos, ideas y una gran maraña alimentada por la confusión y la imposibilidad de delimitar el arte, tal ofuscamiento ha fomentado la multiplicidad de ideas y gustos sobre el sentido del arte. El desconocimiento en la sociedad de la información (que no del conocimiento), provoca la variabilidad y la imposición del individualismo exaltado por valores como la libertad de expresión aún sin conocimiento de causa. La expresión de tal amalgama es la subjetividad del arte y la indeterminación valorativa de la obra artística.

La causa es el espectador; la influencia es la ley de la demanda y el interés económico; la consecuencia, la apertura del mercado a todas las

concepciones artísticas; el resultado es el establecimiento de la idea de “todo es arte”.

Perdónenme si es algo evidente, pero el interés del espectador por un tipo de arte u otro amplía los horizontes en el mercado artístico, ofreciendo éste un variado surtido de obras de arte que dependen directamente de lo que el espectador considere arte.

Hablamos del espectador como causa porque siempre ha existido un público profano y un público de élite, ahora el mercado del arte se basa en los distintos tipos de gustos y variedades sobre cuál es el sentido del arte para cada individuo que compone el público en general. **Un mercado que busca la expansión puede satisfacerla ofreciendo obras para los distintos tipos de demanda**, ¿por qué debe ser satisfecho sólo un tipo de demanda artística? ¿Acaso es importante el nivel en el que el público goza del arte? Abramos fronteras y satisficamos a todo comprador, es el momento de la consideración del arte por el mercado.

En este contexto, toda obra, sin importar su concepción, se convierte directamente en arte, al venderse como tal. “Todo es arte”. Y no es que el mercado establezca esta idea de modo maquiavélico, eso no lo sabemos, sino que hablamos de aquello que vemos, y vemos lo que se ofrece al público en general, lo que tiene un cierto alcance mediático a pequeña, media o gran escala. **Queda establecida la idea de que “todo es arte” por la práctica mercantil de la ley de la oferta y la demanda en un capitalismo que busca ampliar horizontes satisfaciendo a todo tipo de público.** La sombra del interés económico alcanzó al arte como el frío del invierno se apodera de sus sombras.

Charles Saatchi ha sido acusado de manipular el mercado de los últimos jóvenes artistas a la última con sus repentinos cambios en compras y ventas. Su apoyo de exposiciones como la controvertida muestra “sensación” de jóvenes artistas “Britpack” ha sido criticada: al promocionar la exposición, Saatchi eleva el valor de las obras de la que es propietaria su galería (FREELAND, C., 2003, 120).

Un galerista afamado puede aumentar el valor de las obras sin importar su nivel artístico, incluso también arriesgar apostando por productos que le sumerjan en un nuevo mercado y si funciona, la consideración que se tenga sobre ese tipo de arte será proporcional a la importancia y la capacidad que tenga el galerista de marcar tendencias.

Al tratar la obra como un producto, el interés de la demanda suple a lo artístico y aparece la validez del “todo”, respondiendo esto al gusto del público. Cada vez existen más objetos que se pueden individualizar permitiendo al comprador que lo hagan a su “medida” y gusto; el arte es la individualización exagerada de la estética, lo que conlleva que la creatividad no esté sujeta a criterios de valoración artística. La valoración de la calidad artística de la obra es importante siempre que se refleje sobre el sentido artístico-histórico de la obra de arte, si no su importancia y calidad artística únicamente radicarán en la interpretación de un individuo determinado. Al responder el arte ante la demanda de cualquier tipo de espectador, el criterio artístico queda redimido a la subjetividad del sujeto, es decir, a efectos del mercado.

Como escribe Fernando Hernández (1997), en su libro *Cultura visual*, la actividad económica es la principal forma de expresión humana;

El compromiso cultural se percibe como consumo cultural, y la cultura cada vez se aprecia más como cualquier otro artículo de consumo (HERNÁNDEZ, F., 1997, 235).

Que una obra sea arte depende del individuo y de su conocimiento artístico. Esta heterogeneidad beneficia al mercado, porque la creatividad tampoco es homogénea, con lo cual, para entrelazar los vínculos con la demanda, el mercado ofrece toda una variedad de estilos, sin importar el material o el tema tratados. Ante este *supermercado de estilos* se convierte en realidad la idea de *Beuys* (2006), pero no todo el mundo se convierte en artista para un mejor entendimiento humano, sino para beneficio económico.

La importancia y la necesidad de colocar la obra en el mercado influyen en la banalización de los estilos, no banales de un modo peyorativo, sino utilizado como una recolocación de la importancia que los estilos tienen. Esto es debido a los diferentes tipos de demanda de obras de arte, dándose el mercado como “manifiesto creativo” en el que entra todo tipo de obra que pueda obtener beneficio. En este sentido, el arte se convierte en la estantería de un mercado en el que se escogen los productos bajo el gusto subjetivo del espectador.

La demanda es la que estabiliza los estilos y las concepciones, dejando de lado la importancia o la negativa del historicismo, ofertándose lo que se compra, lo que significa que **la calidad artística no se establece por criterios artísticos sino que se permiten todo tipo de proposiciones creativas, para corresponder a lo que la demanda reclama.** Es ésta, la que establece la igualdad y desecha el historicismo de concepciones y géneros artísticos.

2.3.2.1.1. Primeras delimitaciones

Todos conocemos la complejidad del llamado mundo del arte. De igual manera, otros pensarán también en la dificultad que entraña el concepto de arte. Realidad e idealismo. Lo primero que podríamos pensar es en la influencia que ejerce el concepto de arte sobre la práctica artística. La praxis y el ideal, ambas partes de la expresión artística cuya conexión provoca el desasosiego comprensible por ambos e irremediable.

En el mundo del arte, el funcionamiento de la realidad que aparece después de la expresión artística sigue patrones establecidos por una concepción vital, social o política, contextualizada en ese determinado momento. Por ello, **existe una delimitación a la idea de “todo es arte”, el mercado, es decir, la posibilidad económica que posee la obra; en efecto, el mercado influye a su vez en la asimilación de “todo es arte” y en la selección de obras.**

Según José Luis Molinuevo (2000) las instituciones son las que transmiten a la gente los productos artísticos; forman parte de un entramado, al que llamamos mundo del arte, en este sentido, estaríamos definiendo el arte a través del conocimiento de las obras y los artistas, y es en el mercado donde se pone de manifiesto sus creaciones. Un mercado formado por galerías, revistas especializadas, ferias, museos, grandes exposiciones, etc., pero, son las instituciones, en última instancia, quienes definen lo que es el arte en un contexto determinado.

El cinismo predominante entre artistas y críticos es indisociable de una situación en la que lo que dicta las normas es el efecto comunicativo y mercantil, y no la calidad o el riesgo de las obras propuestas. (MOLINUEVO, J. L., 2000, 47).

Al ser *el mundo del arte* un circuito mercantil y comunicativo construido por las instituciones, el papel de los artistas se ve reformulado, y el artista ha de convertirse en un empresario capaz de vender su producto artístico en el mercado del arte, quedando lejos de aquello que fue el artista bohemio y creador retirado del mundanal ruido. El nuevo rol del artista nos hace que cuestionemos si su producto es arte o artesanía, más allá de la imposición de las instituciones.

La estética del arte y del artista han cambiado, si el producto tiene la intención de llegar al mercado ha de adaptarse a las exigencias de éste, siendo oferta de lo que la demanda reclama, para lo que el artista ha de estar sometido a las exigencias y paradigmas del circuito económico artístico. El romanticismo artístico queda disminuido a una estética de reclamo y su sentido no es más que una estructura publicitaria de su producto. Si valoramos tal “actitud artística” como negativa, estaríamos falseando valores propios de nuestra época.

A modo de enmascaramiento, la actividad económica del artista y su obra es la adaptación de ambos a su propio contexto que se produce a través del lenguaje intrínseco del objeto artístico, utilizando recursos tecnológicos o nuevos materiales para la creación; aunque amparados en las concepciones economicistas del arte

como producto mercantil. Por decirlo de otra forma, la idea de moda que acoge los elementos intrínsecos al lenguaje del arte sirve de sillón para acomodar "el papel" de cualquier artista "inadaptado".

Siempre tendremos la duda sobre si todo arte es mercantil, pero no todo objeto juega con los medios necesarios para acercarse más a la demanda, sino que su objetivo primordial son cuestiones estilísticas. Marginando la posibilidad del romanticismo en el arte, el fin de toda obra es pertenecer al mercado. Aunque cuando este fin está justificado por el contenido y la expresión del objeto, los medios utilizados no responden a una obra mercantilista, sino a la expresión de cánones e ideas, es decir, a la aportación de un determinado conocimiento.

Todo arte no es mercantil, sino que el mercado es la consecuencia de la calidad artística de un producto, aunque no por ello queremos decir que la calidad artística de un producto, cuyos medios justifican el fin mercantilista, sea baja, sino que la calidad de tales obras ha de medirse por parámetros extrínsecos al lenguaje y sentido artístico del objeto o idea.

2.3.2.1.2. Alguna consecuencia de la idea de todo es arte

En algún momento del pasado, sin interesarnos exactamente cuál, el entendimiento del arte estaba basado en criterios de selección producidos por manifiestos que delimitan la realidad artística estructurada por concepciones que definían el buen arte por oposición de antiguas concepciones o de concepciones que le acompañaban en su mismo contexto. Pero, de algún modo, el llamado *mundo del arte* evoluciona y la seguridad crítica desaparece a la vez que los manifiestos sucumben a la relatividad de sus teorías sobre el arte. El desplome de los movimientos genera un puzle desencajado de ruinas, en el que si es más importante uno u otro, es por razones de superficie, "hasta donde alcanza la vista".

El entendimiento del arte causado por el desecho artístico infunde en el espectador un vacío crítico o una confusión crítica, porque la teoría de manifiestos está desvinculada del contexto (“desechos que conviven”) generando una falta de entendimiento basado en las concepciones que determinaron tan destruidas teorías **cuya consecuencia es la sustitución del entendimiento y valoración crítica por el gusto.**

Todo objeto es potencialmente arte porque su análisis y valoración como obra de arte corresponde a criterios individuales basados en el gusto propio. Cuando La Academia dominaba el *mundo del arte* imponía los criterios estéticos; dentro de los movimientos de vanguardia, los criterios estaban auspiciados por manifiestos que teorizaban sobre su forma de crear. En el momento que se produce *el fin del arte*, las concepciones que exaltaban un tipo de arte como mejor son desestructuradas, incluso por sus propias teorías. Así que la importancia y sobre todo los criterios y parámetros por los que valorar y entender tales obras se relativizan hasta ser una de tantas formas de expresión.

Y bajo esta relativa importancia, concepto, forma y contenido tienen un nivel creativo igualitario, por ello “todo es arte” en cuanto que todas las concepciones, aunque separadas en el tiempo, poseen el mismo valor artístico. Siendo el gusto individual, las instituciones y el mercado los que determinan la calidad artística de la obra.

Que todo objeto sea arte no tiene porque significar que toda idea sea arte sin cuestionar su calidad o creatividad, sino que se acepta como la apertura estética hacia corrientes que la historia habría desechado en su cuestionamiento sobre el sentido del arte.

Según *Hauser* (1975) toda visión artística es perspectivista, no hay una *consciencia falsa*, ni una *consciencia adecuada*, porque el arte no puede ser valorado más allá de los criterios de su propia concepción. En niveles generales encontramos distintas

concepciones; **un arte tradicional**, basado en la mimesis y en la intención de la representación de lo bello; **un arte vanguardista**, en el que prima la ruptura y la innovación estilística; **un arte filosófico**, en el que se busca el sentido del propio arte; y **un arte mercantil**, cuya creación para el mercado se convierte en un fin en sí mismo, sin ser el mercado la consecuencia de su calidad artística.

En relación a estas concepciones, la percepción del arte es *perspectivista*, punto de vista necesario para no valorar cualquier obra de arte bajo criterios externos a la propia concepción, siendo imprescindible abordarlo desde una óptica interna reflejada en su temática, forma, material, estructura, composición, discurso, etc... En este sentido, reflexiona Valeriano Bozal (1996) sobre la tesis anti-subjetivista de *Wittgenstein*, vinculándola con la tesis de que los adjetivos estéticos adquieren un determinado significado dentro de un contexto normativo. **Adjetivos como “bonito”, “horrible”, “feo”,... no representan la evaluación estética. Para hacer juicios estéticos hay que aludir a determinadas cuestiones internas del lenguaje de la obra o como dice Bozal dar ciertas razones para su juicio, referirse a ciertos paradigmas, o establecer ciertas analogías.** (BOZAL, V., 1996, 31).

Para realizar un juicio más o menos válido sobre el arte, tendremos que tener en cuenta el carácter *perspectivista* del mismo. Primero, saber que una opinión es relativa, más cuando está fuera de contexto; y segundo, establecer un juicio basado en determinadas improntas que denoten la obra para posicionarnos dentro de un estilo, desestimando otras posiciones conceptuales. La valoración del arte nunca puede ser destructiva, porque si lo fuera iría en contra de su naturaleza creativa. **El análisis crea un “síntoma” en nuestra percepción, aunque la creación de ese “síntoma” sí puede ser la destrucción, pero la génesis de la interpretación no irá en contra de la búsqueda de un sentido de la obra, porque el uso de la creatividad es el encuentro con determinados significados que se manifiestan en el ámbito de la reflexión estética.** En principio sería un error valorar una

propuesta artística como *no arte*, porque ese podría ser su discurso. Siempre hemos de construir una interpretación amparada en que lo observado es una proposición artística.

2.3.2.1.2.1. La dicotomía del “todo”. La degradación ambigua de los materiales artísticos tradicionales a artesanía

Si negamos el sentido y la carga histórico-artística del lenguaje sobre la obra de arte, sentenciamos el objeto artístico como forma pura, obviando el contenido, con lo que toda obra es arte dependiendo de su *empatía* hacia el público.

Aunque conceptualmente el desarrollo filosófico del arte sólo haya establecido la idea de que no hay una verdad artística, ¿qué sentido conceptualmente artístico se proyecta sobre una obra realista o una obra ejecutada con materiales que se acercan más a la artesanía y desechan las tecnologías como medio de ejecución de su obra? En principio, esta actuación del artista sería comprendida bajo una concepción tradicional del uso de los materiales para la obtención de un objeto final de connotaciones estilísticas más cercanas al gusto que al contenido lingüístico-artístico, lo que llamaríamos artesanía.

Pero, si el público del arte tiene una concepción, cuyo contenido artístico no se fundamenta en el lenguaje artístico y su desarrollo, sino que se estructura en la capacidad que posee el artista para crear con sus manos, la máquina perderá poder como motor creador (*todo el mundo puede usar una máquina fotográfica pero no pintar un cuadro realista*), en este sentido (que obvia el lenguaje creativo en pos de la mimesis), no le damos valor artístico a la obra, sino valor artesanal.

Dando tal significación de artesanía a la obra de arte, el público limitaría la aceptación de la idea de *todo es arte*. Sin embargo, como toda obra se presenta como una enunciación conceptual con un sentido propio en el proceso artístico,

también podemos encontrarlo en dichas obras, siendo éstas y su valoración como artesanía una metáfora de una sociedad que sigue exaltando el valor humano por encima de la máquina; es decir, podemos buscarle un valor representativo propio de cualquier tipo de creación más allá de la pintura, sin embargo, no existe una búsqueda de nuevos caminos para el arte, hecho que sí atribuimos al uso para el arte de la tecnología.

De momento, la única excusa que observamos para valorar una obra como artesanía es su ausencia de experimentación en la búsqueda del sentido del arte. Si establecemos como premisa que arte es “lo” que experimenta para encontrar el sentido del arte en cada contexto determinado, hablamos de artesanía cuando no se experimenta; si el arte ha sido experimentado como *sentido* en el pasado, pero lo negamos en el presente por no haber encontrado ninguno, estamos subjetivando el objeto artístico como *sentido*, convirtiéndolo en enunciado dependiente de la capacidad creativa o reflexiva del público, siendo arte siempre que este público encuentre una enunciación plausible para su propia percepción sobre el objeto que percibe, es decir, encontrando en la imagen o en el objeto artístico, aquello que *Rolland Barthes* (1997) estableció como *punctum* que definía “lo artístico” de la obra.

2.3.2.1.2.2. *La ambigüedad en el objeto artístico o artesanal después de la “desdefinición” de las concepciones*

La artesanía es el desinterés intelectual y experimentador del artista. Pero la descontextualización de teorías y principios creativos generan un aspecto de semejanza entre objetos artesanales y obras de arte que hacen a ambos tipos de creación difíciles de diferenciar. De todas formas dentro de un contexto de validez artística “*desdefinida*”, arte y artesanía son expresiones de la misma categoría, quedando redimida la idealidad del sentido artístico.

Suponemos que la apertura de cualquier tipo de arte y la aceptación de “todo es arte” favorece al público que demanda obras que estilísticamente forman parte del costumbrismo, siendo significativo para la aceptación de la artesanía como entidad artística.

Que el arte sea un producto únicamente intelectual es una idea de corta existencia y aparentemente extinguida. Escribía *Hauser* (1975) que nunca en el viejo drama se había hecho a un miembro de la clase media sujeto de grandes destinos. Los creadores del drama burgués cuestionan esta cotidianeidad creativa por estar “sentimentalmente” alejada del *hombre vulgar*, creyendo que mientras más cercana sea la condición social del espectador con la del protagonista, mayor interés habrá por parte del público.

En cuanto a lo que fue el arte nuevo, el arte de las vanguardias, escribía Ortega (2004) sobre la incapacidad del espectador para reflejar su propia vivencia sobre las obras que representaban las nuevas corrientes, lo que llamó la *deshumanización del arte*. Cuando el arte era un producto para el intelecto, toda obra que no cumpliera estas características de satisfacción se la consideraba peyorativamente arte retiniano o artesanía. Pero, la desaparición de los manifiestos, la aceptación del *todo es arte*, la descontextualización de las teorías, etc., han retrotraído la obra a tiempos en los que el arte era “humano”, volviendo a la posibilidad “empática” entre obra y espectador.

Si el interés por acceder al mercado es lo que domina la producción artística, aceptamos la idea de que todo objeto o idea es arte y si es cierta la teoría sociológica sobre la necesidad de cercanía de los personajes de ficción con sus espectadores, estamos asistiendo a la trivialización de los contenidos artísticos, haciendo que la línea que separa al arte y la artesanía disminuya.

Conceptualmente hablando, una obra es arte o artesanía sólo en la medida que alcance la tendencia en la asociación de ideas utilizadas en la reflexión sobre “lo artístico”.

2.3.2.2. La influencia de la indeterminación de las concepciones en la aceptación de la idea de “todo es arte”

El manifiesto define cierto tipo de movimiento, cierto estilo, al cual en cierto modo proclama como el único tipo de arte que importa. (DANTO, A. C., 2001, 50).

A principios del siglo XX, cada movimiento proclamaba su propia *verdad filosófica del arte* estableciendo una concepción verdadera sobre la percepción de lo que era arte.

Después de tanta verdad filosófica y de cuestionar el concepto de verdad, ¿qué queda de verdadero en cada una de las concepciones artísticas? Sólo lo relativo. **Las distintas concepciones existen porque han aparecido en un momento de la historia y su sentido del arte está en colación con la realidad temporal y contextual.** Cuando su contenido teórico se sucede, y visto desde una mirada alejada en el tiempo e inundada por el nihilismo y la relatividad de los conceptos, la indeterminación recae sobre los fundamentos conceptuales y algunas sensibilidades aspectuales.

Aunque pensar que las concepciones teóricas que dieron forma a manifiestos han degenerado en la arbitrariedad conceptual, es dar por establecidos argumentos e ideas fijas. No podemos delimitar ni cerrar un solo camino en la percepción del *mundo del arte*. Tal relatividad e indeterminación no es real, porque en determinados ámbitos un tipo de arte o lo que es lo mismo ciertas concepciones artísticas quitan importancia a otras con argumentos o sin argumentos, desprestigiando un tipo de arte.

Danto (2001) recoge en su libro *Después del fin del arte*, una entrevista a *Andy Warhol* que expresa el significado de la libertad creativa que ha de tener el artista, sin sentir que se ha concedido algo si “hoy” se es realista, la semana que viene expresionista y posteriormente artista pop. El arte conducido por manifiestos negaba el sentido de otros estilos que no fueran el propio.

Declarar que el arte ha llegado a su fin significa que este tipo de crítica ya no es lícita. Ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro. (DANTO, A. C., 2001, 49).

Estas afirmaciones forman parte de la relatividad que ha homogeneizado la valoración del arte en relación a su contenido teórico. El arte presenta una evolución, al menos nuestra concepción de la historia del arte nos lo presenta como una idea que cambia, que se regenera, que aparentemente tiene una gran influencia social y contextual. Con el paso del tiempo se han establecido conceptos sobre la idea de arte, haciendo que no sea un concepto presente e impersonal, sino que contenga diferentes personalidades dependiendo de la visualización que hagamos de ella, lo que añade más incertidumbre al establecimiento de un arte mejor valorado por su concepción teórica.

El problema de la relatividad es la imposibilidad de dar más peso a unos conceptos que a otros produciendo una idea relacionada con la concepción del arte establecida en nuestro contexto y sin pretensiones de verdad más allá de nosotros y de su contexto. En principio, la verdad filosófica del arte más cercana a nuestros ideales culturales y sociales, es aceptar la valoración del arte vinculada a la oferta y la demanda sin distinguir entre opciones por sus contenidos conceptuales o estéticos como carácter primario de valoración.

Cuando el panorama teórico carece de verdad, o ésta es relativa, todo lo creado, independientemente de su concepción, es arte, porque no desmontamos ni

desechamos nada si no existe una verdad absoluta en la percepción filosófica del arte. El carácter artístico de una obra no se valora únicamente por la rigidez teórica de un manifiesto, que, además, ha sido expresado en otro contexto.

2.3.2.2.1. Delimitaciones conceptuales

Discernir entre lo que es arte o no es arte por medio de conceptos o contenidos de la obra de arte es una tarea harto relativa. Como hemos expuesto anteriormente, la distinción real entre lo que es arte o no lo es se produce por el interés de la demanda cuando el mercado discrimina unas obras en favor de otras.

Pensar que excluir un tipo de arte u otro es debido a caracteres conceptuales expuestos en la obra, y quizá dentro de la individualidad del experto se produzca, pero, la esencia que nos acerca a la generalidad desmiente tal afirmación, porque cualquier obra realizada bajo las distintas concepciones forma parte del denominado mundo del arte.

No encontramos particularidades que desestimen conceptualmente una u otra obra al menos en su introducción en el mercado, que como apariencia de lo que se ve, es el marco posible para entender qué es el arte y bajo qué parámetros se mueve.

Realmente no existe una pérdida conceptual de profundidad en el arte, sino que el velo que separaba "lo intelectual" y "lo sensorial" ha desaparecido, porque la expresión intelectual ha propiciado un camino basado en la relatividad estética, donde el arte sensorial o el conceptual son el resultado de la búsqueda de una verdad que ha desmontado los distintos sentidos del arte. "Lo intelectual" desaparece cuando en su proceso se pierde el carácter creativo y experimentador en pos de cualidades aprehendidas.

Este desarrollo de la filosofía del arte como estética de la creación es un aspecto más de la necesidad de establecer todo arte como arte, porque toda técnica expuesta en el pasado y ya aprehendida no corresponde conceptualmente a nuestro contexto histórico con las características que hubo de poseer en su contexto original.

Nuestra concepción artística más avanzada no se preocupa porque algo sea nuevo o se parezca a aquello con lo que estamos familiarizados. Según *Tilghman* (2005) somos más tolerantes y abiertos al arte con respecto al público de principios del siglo XX.

Somos conscientes de una amplia gama de estilos e intenciones y sabemos que pueden hacer demandas bastante diferentes a nuestras facultades apreciativas. (TILGHMAN, B., 2005, 136).

Lejos del mercado e instituciones, el espectador común tiene un juicio desvirtuado por las facultades apreciativas de su conocimiento, desprestigiando un tipo de arte que se escapa a la expresión de lo "normal". Este individualismo cognitivo influencia la aceptación de normas artísticas y sirve de basamento para constituir modas en los distintos contextos creativos (en diferentes ciudades, comunidades, países, etc.)

2.3.2.2.2. Otras consecuencias de la idea de “todo es arte”

El problema de la idea de *todo es arte* surge cuando se le presentan a nuestro hombre corriente determinados objetos que no tienen características tradicionalmente consideradas como arte, como por ejemplo *un agujero en el suelo, una caja de Brillo*. Hay que enfrentarse a ellas más allá de su uso cotidiano, es decir, son formas de expresión artística.

Según *Harold Rosenberg* (Tilghman, B., 2005) igual que una pintura o una escultura nunca deben describirse como pareciendo un objeto que no es una obra de arte, una tabla roja o una caja Brillo, expuestas como arte, nunca podrán ser descritas

originariamente como no arte en el caso de que sean presentadas como arte. La confusión surge por el uso cotidiano de dichos objetos, que para su entendimiento como obras de arte tendremos que obviar la cotidianeidad conocida y reflejar un nuevo valor.

Cualquier objeto que se presente como arte, no puede ser mirado como otra cosa, el espectador común debe amoldarse a que está mirando arte y no un objeto cotidiano. El problema es que al existir un vacío de conocimiento artístico se produce la confusión y el objeto carecerá de lenguaje artístico, siendo sólo lenguaje cotidiano.

Y es que pese a que cualquier concepción artística tenga sus adeptos y que estos influyan en el desarrollo de la idea de “todo es arte”, tal concepto sólo se establece a efectos de la generalidad. Para entender cualquier objeto como arte, debe de ser presentado como arte, y que el espectador encuentre un lenguaje artístico en la obra y no sólo un lenguaje salido de la cotidianeidad.

Cuando la idea de “todo es arte” está subordinada por la evolución de los conceptos y todas las concepciones son válidas, el arte no puede ser “no arte”, sólo puede ser valorado bajo criterios implícitos del propio lenguaje artístico de la obra para ser considerado como “no arte”.

Y es que no estamos en la época en la que todo no era arte debido primordialmente a cuestiones estilísticas, sino que andamos inmersos en el tiempo en que algo es arte o no dependiendo de su lenguaje.

El estilo es lenguaje y el lenguaje forma parte del estilo, pero en nuestro contexto artístico la importancia estilística es relativa, y un estilo no domina sobre otro, lo que prima es la empatía del espectador hacia el lenguaje de la obra obviando sus características estéticas (en cuanto a conceptos teóricos que originan la obra se refiere). La valoración artística se convierte en un aspecto individualista, porque el

lenguaje artístico no sólo es la transmisión de códigos filosóficos o intelectuales, sino que también es la emisión de códigos sensoriales o emocionales.

En conclusión, otra consecuencia de que "todo es arte" es que éste (el arte) vuelve a ser humanizado en un contexto donde cualquier obra tiene connotaciones que la acercan a su tipo de espectador; porque lejos de la intencionalidad intelectual o sensorial de una obra, es la relación con el público en particular, la que determinará su naturaleza.

2.3.3. El significado de valorar con criterios pasados

Valorar con criterios pasados el arte actual significa vincular los parámetros que tuvieron peso en un contexto pasado sobre las obras realizadas en un contexto presente, lo que representa el peligro de la equivocación en una valoración perogrullesca y claramente fuera de contexto.

Hernández Sánchez (2002) en su libro *La ironía estética* hace una analogía entre el tratamiento del arte en la novela de principios del siglo XX y la novela actual, comentando la novela de Vidal-Folch y su intención. En primer lugar, Sánchez (2002) piensa como la novela es una burla sobre una parte concreta del arte actual más cercana al mercado y al espectáculo; otra postura que plantea es el hecho de que la burla recaiga sobre el arte en general y Vidal-Folch esté valorando el arte actual con criterios pasados, como siendo aquellos *más puros*.

Pero si la intención de la divertida novela de Vidal-Folch era burlarse del mundo del arte, sea de una parte, sea de la totalidad, el resultado que obtiene el lector aficionado al arte actual es doble: o de una sospecha de conservadurismo, o, en todo caso, la intuición de que se están aplicando al arte contemporáneo criterios que pertenecen a una época pasada. (HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D., 2002, 215).

El conservadurismo cuestiona que el hombre moderno esté más abierto a la amplitud de tendencias existentes, sin desprestigiarlas por concebir el arte anclado en contextos irreales creados en un espacio producido por el pseudoconocimiento.

Pero los criterios por los que valorar una obra de arte son bastante complejos, porque, ¿cuáles son unos buenos criterios de valoración? El arte actual es una amalgama de obras y estilos, en el que cualquier "cosa" se convierte en arte. Además, dentro de la multiplicidad estilística encajan aún más propuestas, antiguas intenciones artísticas pierden su hipotético sentido originario y su contenido no es más que un intento de búsqueda para unir al espectador con la obra de un modo sentimental basándose en "la distribución abstracta de su color".

¿Qué significa en el arte las palabras *conservadurismo* o *aplicar al arte contemporáneo criterios que pertenecen a una época pasada*? El *conservadurismo* en el arte está en contra del progreso artístico; tal afirmación parece bastante arriesgada, pero, ¿qué significa progreso artístico? Y ¿es el arte contemporáneo o actual un ejemplo de progreso? A ojos de nuestro autor lo es, así que mi mirada seguirá a la suya. Lo primero que nos preguntamos es ¿en qué sentido camina el progreso en el arte contemporáneo? Se refiere al lenguaje en el arte y su avance en la ejecución de las obras, o al progreso y la libertad creativa. La sospecha se dirige hacia el lenguaje, pero la ceguera impide seguir caminando a su lado.

Mirar una obra de arte conceptual como se contemplaba un cuadro de *Turner* o de *Cezanne* destroza el sentido creativo del arte conceptual, haciendo que el valor de las obras no se deba a sus rasgos intrínsecos, sino a aspectos superficiales basados en el gusto. Aquí el lenguaje artístico pierde toda su fuerza... del mismo modo que ojear el arte del pasado desde el prisma de la expresión actual desvirtúa la calidad técnica (producto de la intelectualidad de su época, hoy día, calidad artesanal).

Pero entonces ¿puede el arte en general ser un origen? ¿Dónde y cómo hay arte? El arte es por ahora tan solo una palabra a la que no corresponde nada real. Pudiera ser una representación global en la que alojaríamos lo único que es real en el arte: las obras y los artistas. Aún si la palabra arte significa más que una representación global, lo mentado por la palabra arte sólo podría fundarse sobre la realidad de obras y artistas. ¿O la cosa es al contrario? ¿Hay obra y artista sólo en la medida en que el arte existe como su origen? (HEIDEGGER, M., 1978, 37).

Las obras y los artistas (el mercado y el arte conocido) es lo que muestra la realidad artística. En referencia a la obra, observamos que prima el valor que alcanza en el mercado por encima de la calidad artística. Percibimos que en la multiplicidad estilística, en la que *todo es arte*, no importa el estilo, sí la calidad de la ejecución, pero tampoco su naturaleza estética (abstracta, figurativa o no figurativa). En consecuencia, existe una libertad creativa, mermada por la valoración de las obras con criterios equivocados, porque a cada mirada le corresponde un contexto.

Pero, ¿qué significa valorar una obra de arte bajo criterios pasados? Según algunos autores, entre ellos *Danto*, hablan de que la época artística actual comenzó en los años ochenta, con el denominado como *el fin del arte de los manifiestos*;

Declarar que el arte ha llegado a su fin significa que este tipo de crítica ya no es lícita. Ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro (DANTO, A. C., 2001, 49).

Después del fin del arte, se produce una expresión liberada del peso conceptual de las diferentes concepciones vanguardistas.

Cuando todo arte es arte, ninguna parte representa *la verdad artística*, ya que no da pie a desprenderse de sus propios criterios, porque implicaría un error de valoración propio de tiempos pasados, es decir, es tanto un error valorar el resto de arte contemporáneo con criterios diferentes (estilísticamente hablando), como

considerarlo mejor que otras formas de expresión. Es un error porque ninguna forma de expresión puede ser desechada por considerarla de otro tiempo. La valoración "profunda" de una creación estrictamente presente desecha in so facto toda creación, porque literalmente ninguna corresponde al verdadero presente nada más que cuando se desarrolla.

Uno de los motivos por los que no desaparecen ciertos estilos es por la demanda comercial que utiliza las concepciones artísticas arraigadas en la sociedad para tener una salida más de mercado.

En la actualidad no podemos valorar el arte contemporáneo ni otro tipo de arte como productos de otro tiempo, porque todos son representaciones actuales y su entendimiento sólo forma parte del presente; la técnica utilizada como expresión de un determinado lenguaje artístico puede ser valorada como obsoleta.

En el caso de la tecnología, es innovadora antes de contener un significado a causa de que el uso de la tecnología como material creativo se ha convertido en algo frecuente. La tecnología, como sustancia expresiva más creativa e innovadora que otras técnicas "tradicionales", deja de serlo en la medida en que su aportación estética, formal o conceptual, sea una copia, porque la tecnología es evolución en sí misma y su utilización en el arte encierra un desarrollo paralelo o similar.

En definitiva, no existe una verdad absoluta en la expresión del lenguaje artístico, propiciando que el discurso creativo que produce (el lenguaje) sea una proposición de un presente en el que la libertad en el pensamiento artístico (causa del fin de las estéticas) ha colocado a "lo intelectual" en el mismo lugar que "lo sensorial". El valor del pasado ha desaparecido, porque el arte de hoy es humano.

La valoración del pasado es, actualmente, una perversión que pretende dar más importancia (en cuanto característica primordial que define la calidad artística) a

factores "profundos" intrínsecos a la construcción del contenido y expresión de la obra, que a aspectos "superficiales" que establecen un vínculo humano (por la afinidad del público con los signos universales que denota la creación) entre el objeto artístico y el espectador.

2.4. Factores que interactúan en la percepción para determinar una obra de arte como arte

2.4.0. Introducción

Vivimos o quizá intuimos que estamos inmersos en un contexto donde todo lo más que nos acercamos a su comprensión es a través de la duda de todo prejuicio y toda verdad establecida. Por ello, es necesario poner en duda hasta la propia duda, pero, cómo es imposible cuestionar todos los conceptos. El reflejo de nuestro pensamiento cargado de nociones sobre la percepción sesga la comprensión del entorno, aproximándose la interpretación a una entelequia de algo aún más “irreal” y reducido como es la “realidad”.

Por consiguiente, ¿qué factores son válidos para la aceptación de una obra como arte? En principio, el origen de esta pregunta radica en la aceptación por defecto de que el arte no es algo mágico ni está por “encima del hombre” en un plano trascendente, sino que es comprensible e inmanente y regido por unos valores y factores marcados por el peso de lo moderno junto con lo clásico y la moda; conceptos, a su vez, influidos por el público y su interacción con el mercado. Según Luis Borobio Navarro (1976), cuando hablamos de arte, estamos hablando de algo que es real y susceptible de ser definido, lo cual, es importante si queremos establecer unos juicios artísticos válidos.

Como dice Eco (1971), en el libro la definición del arte, concepciones como “*el arte es forma*”, “*el arte es belleza*”, “*el arte es comunicación*”, corresponden a experiencias que juzgaban poéticas desechas para un nuevo entendimiento del arte. Partiendo de la definición que el arte es la parte de la generalidad que encierra la imposibilidad del todo, exaltamos la validez de cualquier obra de arte, más allá de su origen formal o conceptual, siendo imprescindible que la obra sea coherente consigo

misma para justificar su existencia como obra de arte, proposición que delimita la libertad. Pero, los tiempos que el arte era arte por tener la intención de serlo, y esta intención era la propia justificación conceptual como hecho novedoso, han quedado atrás.

Igualmente, según *Danto* (2001) **el verdadero descubrimiento filosófico es que no existe un arte más verdadero que otro y que la expresión artística no debe ser de una sola forma porque todo arte es igual e indiferenciadamente arte.** Debemos de tratar los factores que determinen a una obra de arte como arte fuera de los aspectos que la deslegitiman por su procedencia intelectual o sensorial, observándolos desde la amplitud de los diferentes paradigmas que se han ido estableciendo a lo largo del tiempo.

2.4.1. Poesía desechada para la percepción masificada

Es un nihilismo el que me invade, parece que describo una sociedad que no en su totalidad, cree en nada y la parte que cree en algo queda anulada por los que ejercen de mandatarios que como participantes de la masa sólo buscan la forma de llegar al gran público para divertirlos, para sensibilizarlos a su propio deseo, para así poder encontrar máximos beneficios.

Palabras que resuenan tan hondo que parecen totalmente ciertas, lo cual no lo sé, pero cierto que la cultura, la evolución del pensamiento, los valores, se hunden ante tanto nihilismo de cultura hipocondríaca llena de remordimiento vacío e “insufrido”; pero lo peor no es este establecimiento de la masa, que quizá haya existido siempre, lo peor es que el pensamiento y los valores para no ser patrimonio vacío de unos pocos giran en torno a la disección de la masa, al entendimiento de esta cultura mal encaminada pero tan “autocomplacida” que no demanda más que nuevas experiencias de entretenimiento sin “sapienza” y distinción entre pensamiento pasado y presentes teorías.

Pensemos entonces, ¿forma parte del desarrollo de los ideales? ¿Son la expresión de un ser finito, que sabe de su final, que sabe de su conceptualismo, que sabe de su no limitación limitada? ¡Qué tanto sabe! Pero ¡qué tan poco sabe! Y ¡qué tanto cae cuando sabe! ¿Es ésta la evolución hacia la nada? El propio camino de la vida que se sabe acechada por el fatalismo, pero lo desecha, ¿es ésta la evolución que es la evolución de cuanto conocimiento ha campeado por nuestra historia de la cultura? Cuanta historia, y toda tan ambivalente.

Cuanta historia y cuanta información, y nuestra sociedad unida al desconocimiento sólo para volar de nuevo, para volar en su necesidad del no finito, en su olvido de lo incontrolable, ¿es ésta nuestra vía hacia el conocimiento del pensamiento? ¿Es esta relatividad la necesidad y por otra parte la conclusión hacía el vacío? ¿Es nuestra única vía de escape la ciencia? ¿Es ella la única que no muere y la única que nos hace seres longevos? ¿Es ella la única a la que las masas respetan por su capacidad de curación? ¿Es lo demás un mero juego para el niño que se ha hecho mayor y reclama diversión y ceguera para las verdades de la vida? ¡Sí! Pues la masa odia estas verdades y éstas son las que representan nuestra historia; nuestras obras, nuestras grandes representaciones, ¡mentira! ¡Mentira! ¡Mentira! Y cuantas veces más te diría mentira, porque nuestras obras no representan señales de verdades humanas, ni dramatismo de nuestra falta de espiritualidad o espiritualidad desmesurada, ¡no!

Mira, por ejemplo, el gran genio, Picasso, ¿acaso su obra representa una gran verdad? ¿Una gran verdad? Su obra, forma descarada, falta de contenido que lo puede tener si se le da. Un contenido intelectual, un contenido racional, no un contenido espiritual, la muerte del alma, la verdad sobre la forma, la verdad sobre el mundo material, la racionalidad de la construcción, la teoría, ¡dime! ¿No forma esto parte de aquella sensación que tuvimos, no hemos perdido nuestra juventud y hemos perdido la ilusión por nuestro interior? ¿No se ha vuelto todo racionalismo “hipocondríaco”? ¿No se ha vuelto todo puro negocio? ¿No se ha vuelto toda muerte

degenerada para un espíritu que no se sabe dónde ha ido? ¿No hemos pasado la juventud? ¿No estamos ahora perdidos en la inmensidad del conocimiento? ¿No has sufrido tú por la pérdida? ¿No buscas, tú y ahora, para encontrar? ¿No deseas no ver? ¿No deseas a la masa? ¿No deseas su desconocimiento relajado para la percepción del atajo? ¿No deseas que la masa posea el aliento que ilumina tu camino? ¿No es la masa tu propia evolución necesaria para no temer a lo desconocido? ¿No es la masa la que negará más allá de la negación para afirmar nuevamente su propia negación? ¡No! No es tan ávida. Cuando niegue, negará tanto que ya no sabrá. Andará perdida y admitirá que sabe todo lo que puede saber y allí empezará a construir sin sentido y sin destino, construyendo a ciegas. La masa no ve, ya verán otros en su lugar, los otros sólo entretendrán y los que decidirán sólo amarán su beneficio y la diversión para la razón, nunca dormirán con ella ni querrán saber sobre su sueño.

2.4.2. Algunos factores de determinación

2.4.2.1. “Sobre lo que fue...”

Como decíamos, *Umberto Eco* (1971) diferenciaba entre definiciones del arte relacionadas con la concepción de las distintas poéticas que se han ido desarrollando a lo largo del siglo XIX y XX. Definiciones que sirven al artista como creador y al público como espectador para encuadrar su obra y seguir un camino de creación y significación basado en “la filosofía” del movimiento estético al que se aspira.

A principios del siglo XX, Ortega (Zuleta, E. de, 1974, 301) diferenciaba entre un *arte nuevo* y un arte viejo, y para que fuera nuevo necesitaba cumplir una especie de requisitos sociológicos que hacían de criba artística. El *arte nuevo* siempre tendría en contra a la masa, porque toda innovación tarda en conquistar *al pueblo* (en el

sentido de Ortega no es toda la sociedad, sino que son los *hombres vulgares*). Explicaba la necesidad de acomodar la vista *al vidrio y transparencia* que es la obra de arte, dejando atrás el goce estético a través de las pasiones humanas y las propias vivencias personales. El *arte nuevo* se define a través de una serie de tendencias:

a) Deshumanización del arte; b) su abandono de las formas vivas; c) su aspiración a que la obra de arte no sea sino obra de arte; d) su concepción del arte como juego; e) su esencial ironía; f) su afán de eludir toda falsedad y, por lo tanto, su escrupulosa realización; g) su afirmación de que el arte es cosa sin transcendencia. (ZULETA, E. de, 1974, 301).

Parámetros que definían lo que era una obra de arte a principios del siglo XX. Era lo nuevo, y lo nuevo era lo que se consideraba arte. Pero, ¿era arte por ser nuevo? O ¿era arte por poseer dichas características? Tales preguntas parecen absurdas, pero, nos conducen a las creaciones de nuestros días.

A la búsqueda de nuevas formas de expresión contribuyó la nueva idea del arte tras los cubistas. Según *George Heard Hamilton* (Calvo Serraller, F., 1987, 96) las obras de arte no necesitan imitar la naturaleza, por lo que **la creación artística no está principalmente interesada en la representación, sino en la invención de objetos expresivos de la experiencia humana**, objetos que no se valoran en cuanto a su parecido con la realidad, porque sus ideales creativos y conceptuales han cambiado con respecto a concepciones anteriores.

Cuando la búsqueda de la expresividad humana no está acotada por la copia o por la teorización artística de la naturaleza, el abanico creativo que se abre es inmenso y el interés por la diferencia y lo nuevo es la realidad de una nueva representación artística. Cuando lo mejor no se distingue por aspectos técnicos o teorías que nos remiten a algo, se busca ser el mejor por la diferenciación. Pero la “sensorialización” del contenido y la expresión hace que la búsqueda de la calidad en

los aspectos técnicos esté a la orden del día, haciendo que la "diferenciación" sea el resultado de *querer diferenciarse sólo por querer diferenciarse* sin poseer ningún tipo de reflexión teórica que actúe como hecho "diferenciador". Lo nuevo deja de ser nuevo cuando no es consecuencia de la ruptura de un proceso, porque en el caso contrario, todo objeto o hecho artístico sería apreciado como nuevo, por ser desigual.

2.4.2.1.1. Un apunte breve sobre lo nuevo

Antes de responder a estas cuestiones, nos preguntamos si una obra era nueva por poseer dichas características, o era nueva por tener parámetros desconocidos y en su interpretación atribuirle estas peculiaridades. Ortega (Zuleta, E. de, 1974, 301) nos dice que el *arte nuevo* debía de poseer una tendencia filosófica precisa, y lo que no lo poseía no era arte. Concebimos que era nuevo porque lo encuadramos y comprendemos bajo unas concepciones específicas. Si una obra era nueva porque correspondía a una forma de crear, estamos aceptando que esas obras eran arte por poseer determinadas características estructurales, discursivas y filosóficas.

Para Picó (1988, 88) a lo largo del siglo XIX y gracias al espíritu romántico, surgió una modernidad radicalizada que había roto todos los vínculos con el pasado y exaltaba el presente como "máxima creativa". El aspecto más característico de aquellas obras era "*lo nuevo*".

La característica de tales obras es "lo nuevo" que será superado y hecho obsoleto por la novedad del próximo estilo. Pero mientras que aquello que simplemente está "de moda" se convertirá pronto en anticuado, lo que es moderno preserva un vínculo secreto con lo clásico. (PICÓ, J., 1988, 88).

De nuevo, según Picó, el rasgo común de las obras vanguardistas no era su aspecto filosófico, sino el ser creaciones nuevas. En la actualidad la necesidad de "*lo nuevo*" para que una obra sea arte es una idea sobrevalorada, no importa la materia, ni la

forma, tampoco el concepto y el contenido, siempre que el resultado final sea una obra novedosa.

Sin embargo, existe una evidente diferencia entre nuestras creaciones y las de los siglos XIX y XX; en aquellas obras existía una preocupación porque la obra novedosa tuviese un sentido que buscara la esencia de la percepción en relación a la creación artística, es decir, la obra no era arte sólo por ser nueva, sino que necesitaba de la búsqueda del sentido filosófico del arte, lo que llamaron el arte por el arte; en contraposición, hoy “lo nuevo” no es más que una moda momentáneamente no desechable, aunque por estar vacía de contenido filosófico será reemplazada por el siguiente objeto novedoso.

José Javier Esparza (2007, 15) expone aspectos distintivos del arte actual con respecto a creaciones de otras épocas, como *la búsqueda obsesiva de la novedad*, aduciendo que es un rasgo negativo para el arte cuando se presenta como el único fin en la expresividad del artista.

La búsqueda de la novedad obsesiva e incoherente es fruto de la falta de principios filosóficos, dejando huérfano el vínculo entre lo clásico (estética y conceptualmente aceptado) y lo nuevo, instalándose la expresividad creativa en la *eterna penúltima novedad*. Hecho significativo e incongruente que crea una obra cuyo valor conceptual es absurdo comparándolo con obras cuyo lenguaje está entre lo clásico y lo nuevo. Por ejemplo, *La fuente* (*Fountain*, 1917) de *Duchamp* navega entre el concepto de un arte subversivo (que en esa época es aceptado por la sociedad) y una forma nueva que representaba su concepción irónica y antiartística de la obra de arte en cuanto a la interacción entre filosofía y realidad.

Es paradójico como *lo nuevo* y novedoso se ha convertido en lo clásico y tradicional. *Lo nuevo* se ha quedado anticuado, en contra, *lo subversivo* que ha sido aceptado tiene carencia de irreverencia y falta de novedad, perdiendo su significado. En

definitiva ¿qué aspectos, más allá de los convencionalismos cotidianos, hacen que una obra de arte sea nueva?

Según Benjamín Tilghman (2005, 135) hay un patrón que se repite en la *historia de Fry y los postimpresionistas*, y está compuesto por cuatro puntos. 1) La cultura del contexto, tradiciones, convencionalismos, prácticas artísticas, en definitiva, todo aquello que engloba el mundo del arte (*art world*) por el cual podemos descifrar y evaluar las obras de arte; 2) Existen rasgos innovadores en la obra de arte que no se adaptan a la tradición y nos presentan códigos completamente nuevos; 3) Las obras innovadoras son explicadas en relación a algún aspecto convencional que poseían, creándose un vínculo entre innovación y tradición, lo que permite entender la obra basándose en aspectos ya aprehendidos; 4) El resultado final es la modificación y expansión de los convencionalismos creativos.

Estamos de acuerdo en que el arte no puede ser valorado, simplemente, por ser nuevo, sino que *lo nuevo* es la consecuencia primera de la falta de valores hacia su comprensión y, posteriormente, la necesidad de expansión de los parámetros clásicos gracias al desciframiento de los nuevos ideales realizados por caminos tradicionales y conocidos.

Es *lo nuevo* una continuación y un requisito para el desarrollo artístico, pero no un camino en sí. Pero, en nuestro *mundo del arte*, *lo nuevo* se presenta como un desconocimiento de la tradición porque adolece de filosofías y controversias expuestas como novedad en el pasado. En el contexto actual, *lo nuevo* no es nuevo por ser nuevo, sino por pertenecer a este *mundo del arte*, el cual debiera de estar libre de la necesidad de, valga la redundancia, *lo nuevo*.

Aunque, esta necesidad, más allá de cualquier otro tipo de importancia plástica o teórica, es una concepción tan obsoleta como es la Academia, el Impresionismo o el realismo... Algo absurda y paradójica la creatividad artística dentro de un contexto

subversivo a la inversa, en el que *lo nuevo* debería de ser aquello que juega en libertad creativa lejos de cualquier acontecimiento teórico que encausara su aspecto falsamente novedoso con criterios pernoctados.

2.4.2.2. “Sobre lo que es...” ¿existen factores?

Para algunos tipos de público, la obra buena o la obra que es arte, es aquella cuyo parecido con la realidad es más cercano, quedando desconsideradas otro tipo de creaciones cuya significación nada tenga que ver con aspectos miméticos de la realidad.

La copia de la realidad fue una forma de definir la sensibilidad del hombre y su búsqueda de la belleza que desembocaba en obras de arte. Para autores como *Guichard Meili* (1965) la calidad artística no estaba en el parecido que la obra sostenía en relación a la realidad, sino en su diferenciación. Para otros autores como es el caso de *Adorno* (Picó, J., 1988, 115) la obra de arte es aquello que no tiene representación y está fuera del pensamiento, *la realidad en estado de reconciliación*. En cambio, para *Lyotard* (Picó, J., 1988, 115) el arte está en el pensamiento y al representarse no puede hacerse visible.

Para ambos el arte está en el mundo de las ideas, y será por ello la incapacidad de comprensión total del espectador. En lo que están de acuerdo es en que el arte moderno niega el sentido, para *Adorno*, a lo tradicional; y para *Lyotard*, a la realidad.

La pintura moderna tiene como fin referirse a través de la representación visible a aquello que no puede representarse (LYOTARD extraído de PICÓ, J. 1988, 115).

Tanto *Adorno* como *Lyotard* expresan el desarrollo teórico del arte y definen, en cierto modo, aquello que no es arte. Es decir, la obra que representa la realidad, no es arte.

Del mismo modo, para *Robert H. Jauss* (2004) el arte de vanguardia anuló las fronteras de la realidad, cuestionando la significación autónoma de la obra de arte. Esto es que un objeto aparentemente no artístico se extrae de su localización convencional, se expone *como siendo* arte, así se descontextualiza de sus valores habituales y se eleva a la categoría de arte gracias a su interés teórico que niega la tradición artística y establece nuevos códigos de entendimiento.

Siendo *metáforas artísticas*, el arte no copia la realidad, ésta inunda de sensaciones la obra convirtiéndola en arte cuando es descontextualizada y presentada como objeto artístico. Desde esta idea, el sentido artístico se expande y arte es todo objeto que en su reflexión provoque sobre el espectador algún tipo de vivencia intelectual agradecida. Pero aquello que no tiene un contenido metafórico, es un objeto vacío, existiendo, en este caso, otro parámetro de valoración siendo arte lo que cuestiona la tradición establecida mediante algún tipo de metáfora visual.

En contra *Gombrich* (1997) dice que las obras con un contenido teórico no son necesariamente las más representativas de su época. Un *cuadro negro*, junto al siguiente texto *el contenido de este cuadro es invisible* (*Mel Ramsden*, extraído de *conceptual art*, 1972, *Úrsula Meyer*) pretende obviar cualquier tipo de contenido común que el espectador pueda reflejar sobre dicha obra, aunque como consecuencia de sus palabras el contenido queda perfectamente a la vista, siendo éste la falta de contenido.

Si el autor pretendía aislar su interpretación teórica sobre el arte, o sobre cualquier otra cosa, con la supuesta anulación del contenido de la obra mediante una frase explicativa, ha desnudado su mirada dejando al descubierto un contenido que es vacío, pero no invisible. Todo objeto de la realidad posee un argumento que desentrañar. Su intención de tener un contenido invisible juega con la imposibilidad absoluta para la obra de arte a ser interpretada desde la impersonalidad

inalcanzable para artista y espectador, hecho conceptual que enmarca la esencia de la obra en cuanto a su interpretación se refiere.

Este encuentro, con la desvinculación creativa e interpretativa del artista con su obra y del receptor con su emisor, destruye la deshumanización o intelectualización del arte, ya que si rompemos el vínculo afectivo y humano entre creador y obra y espectador y obra, encaramos nuestra libertad dentro de la no libertad llamada *ser humano*; ¿debe el arte buscar su esencia? O ¿es ésta un simulacro del final? La visión de la esencia condena el desarrollo limitándolo a lo que **es**.

Algo tienen en común ambas formas creativas (*Fountain* y *cuadro negro*), una libera el arte de cualquier soporte tradicional y la otra libera a la obra de su contenido. Pero crear amparándonos en estas concepciones o estéticas tiene dos consecuencias aparentemente negativas; la primera se refiere a la destrucción de la libertad creativa sobre otros soportes tradicionales y la segunda rompe el vínculo humano entre obra, artista y espectador.

Antes de que exista el arte conceptual (*cuadro negro*) como tal, *el arte por el arte* había cuestionado el sentido del arte. Los artistas preocupados por estas filosofías buscaban un nuevo sentido, y en este contexto de búsqueda se produce la liberación del soporte tradicional y el consiguiente cuestionamiento del arte degenera en una libertad creativa que se debate a sí mismo, es decir, si bajo los ideales teóricos en los que se enmarca la *Fountain* la libertad de crear en cualquier tipo de soporte sin importar su tradición, no existe, la relativización de las estéticas en nuestra época, se traduce en una libertad creativa tanto a nivel de soporte, como a nivel conceptual.

En la actualidad la creación amparada bajo un tipo de estética no es importante, porque ninguna es la representación conceptual en cuanto al sentido del arte como

lo fueron en su contexto, siendo simplemente formas de expresión, o digámoslo de otro modo, idiomas con los que comunicamos aspectos o sentimientos.

El arte conceptual ha abierto el camino en el que el concepto es lo artístico y no la forma, la materia o la técnica. Siguiendo por este camino y recordando lo que ya hemos dicho, **todo objeto de la naturaleza posee un contenido y, por tanto, capacidad de ser interpretado, poseyendo un concepto que observar, es así, todo arte, conceptual.** La facilidad de reflejar un concepto sobre una obra, con la proyección personal del espectador sobre el objeto, hace que el arte no luche con dificultosas teorías de construcción, sino que se abandone a la creación del *da lo mismo, igual cuela como arte*, todo es individualismo al fin y al cabo.

Hemos destruido los parámetros artísticos que diferenciaban y encarcelaban la libertad creativa, pero que a su vez fueron necesarios para buscar la libertad, por ello no valoramos y hacemos distinciones bajo teorías e intelectualidad, sino que humanizamos la obra y la sentimos, porque sus lenguajes nos son conocidos.

Pero, es en este contexto de *desdefinición* del arte y vacío valorativo aparece la incertidumbre en la creación artística, porque como dice *Gombrich*;

Para atraer la atención se debe ser diferente (GOMBRICH, E.H., 1997, 66)...

Y de esta búsqueda de la distinción, surge el abandono de la búsqueda de un sentido, y se camina por caminar...

Olvidada la calidad artística por basarse en unos criterios teóricos, surge un nuevo tipo de creación y de intencionalidad amparada en la distinción creativa, última consecuencia de la libertad, convirtiéndose el arte en una amalgama no creativa que busca la diferenciación absurda muchas veces no diferenciada debido al desconocimiento por los artistas de las estéticas históricas y no tan pasadas. Así

que, como sustituto teórico y parámetro valorativo en la creatividad del artista, están los distintos tipos de gusto del público.

2.4.3. *¿Factores absurdos?*

No existen factores que determinen que una obra sea arte o deje de serlo, al menos factores teóricos que identifiquen el camino del arte, porque éste no **es** el que **ha sido**, es un espejismo confuso del pasado, convirtiendo la existencia de los parámetros de valoración artística en aspectos absurdos de la *creación creada*. La libertad regalada que nos han presentado es la continuación de sus filosofías y rupturas; *la subversión no subversiva* es una entelequia de embriaguez creativa; lo nuevo es el viaje natural de todo proceso, no es ningún fin, es simplemente una consecuencia de la libertad olvidada por los artistas, tan ansiosos de **ser** que encarcelan su trascendencia.

¿Dónde están los factores absurdos? Necesarios para nuestros objetos creativos, somos creaciones absurdas, ¿qué digo? El objeto ha dejado atrás la creatividad, somos lo que no somos, causa y consecuencia de la información y la necesidad de **ser** cuanto queremos **ser** en el contexto de la relajación del **ser**, es el lugar para el vacío, para su búsqueda y su experimentación, es el encubrimiento no conocido de la imposibilidad.

2.4.3.1. La búsqueda y experimentación vacía

No es ningún comienzo, es la continuación de un proceso que comenzó con Picasso, continuó con *Duchamp*, pasó por *Beuys*, por *Warhol*, por *Cage*, por *Kosuth*,... camino que se acaba porque la búsqueda de la esencia, el encuentro con la metáfora del **todo**, **ha sido**. Cada contexto es una imagen distinta de la generalidad, en nuestro tiempo la heterogeneidad es tan abarcable como el universo

conocido visto desde la distancia con la que un telescopio observa el fin del universo descubierto.

El arte es la búsqueda de sí mismo cuando su teoría se pregunta por el sentido de la creación. El arte es la búsqueda de una determinada belleza o fealdad cuando su teoría no necesita conocer el sentido de la creación, sino que la utiliza como representación de expresiones humanas. **Ninguna de nuestras creaciones están exentas de contenido, porque el contenido es una narración intrínseca a cada objeto que existe, desde los estratos terrestres que nos cuentan los cambios geológicos y climáticos del planeta, hasta un cuadro o una lata de bebida, un bolígrafo o un papel nos narran la historia que tienen detrás, sólo hay que descubrirla.**

Es algo absurdo en nuestros días creer que una obra es más intelectual y artísticamente superior por olvidarse de su forma y exponernos el contenido; igualmente, la calidad artística no será superior sólo por tener en la forma todo el peso de su expresión. **Todo** es lo mejor, todo es el arte, todo es forma y todo es contenido, pero, más aún, y acercando la creatividad artística a la artesanía, el contenido y la narración está en todo objeto, no siendo algo propio de la expresión artística.

La forma es la que marca la diferencia en la narración. Por lo que, el buen arte no estará en la separación de ambas, radicará en su unión, en la elocuencia con la que lo narrado sea expresado, hecho que diferencia el contenido artístico y el resto de los objetos (la voluntad del creador de la existencia de un contenido, ciertamente elocuente, entre éste y la forma). **El arte no es la búsqueda de la esencia del lenguaje, sino que se sabe a sí mismo como lenguaje** y la calidad de su expresión vendrá expuesta por su riqueza lingüística y expresiva, siendo la búsqueda vacía, porque el fin está expuesto.

¿Para qué querer descubrir un camino ya andado y bien estudiado si sus pasos están tan hechos como deshechos que no dan pie al traspié? El interrogante no es *para qué*, sino *por qué* y la respuesta es cedida y amparada por la incertidumbre y el desconocimiento, incluso algo de egocentrismo de aquel caminante, quien desbordado por sus sentidos no se remite al sueño de la razón o al razonamiento, sino que se abandona a los aspectos de la generalidad confusa del caminar.

2.4.3.2. Aspectos teóricos para la confusión creativa

El advenimiento de la confusión es una realidad cuando el **todo** enmascara la imposibilidad de las partes, cuando la creencia en una u otra cosa es la incapacidad de querer **ser** un **todo**, por otro lado, inabarcable, pero que es real. Es la confusión teórica de la creatividad.

Realizar un cuadro impresionista, expresionista, una obra dadaísta, una performance, o escupir al suelo, pierde su sentido si no busca la esencia de su teoría artística, pero, todas tienen razón de ser por formar parte de la libertad creativa y expresiva, que es la característica principal del arte contemporáneo, a su vez, generadora de confusión en el espectador de la obra de arte. ¿Qué sentido tiene hoy exponer una obra como *antiarte*, máxime, cuando estamos acostumbrados a la ironía creativa? Una obra que base su expresión artística en la representación conceptual como objeto antiartístico será tan subversiva como cualquier bodegón desinteresado.

Este hecho provoca confusión en el espectador producida por el *desconocimiento desinformado* de artista y público de las “diferentes historias del arte” y su evolución. En la actualidad, nada es subversivo con el arte siendo *antiarte*, porque sabemos que su pretensión, tan conocida como la de un bodegón, es *ser arte*. Pero el público no lo sabe, no conoce las pretensiones de escupir al suelo, de bolsas de basura

expuestas, libros cayendo, escaleras solitarias e incluso guardias-jurado pidiendo la identificación a la entrada de una exposición. No sabe que tales obras son el reflejo de la libertad en la creatividad sin acogerse a soportes, estilos o búsqueda de contenidos y quien no juegue en libertad, se ha equivocado de escenario.

Estas narraciones artísticas sólo pretenden hacernos reflexionar con acciones o metáforas visuales. Pero, es un hecho curioso, objetos o acciones que se extraen de la vida real, se exponen como arte, y por tanto, deben de ser reflexionados como *siendo arte*, con lo que incorporan un nuevo significado al sentido del arte. Si de verdad creemos esto, estamos anclados en la búsqueda de un sentido artístico que ya *fue*, por ello la búsqueda se convierte en vacía.

Para un público experto, estas obras “subversivas” y *antiartísticas*, no expresan un nuevo sentido del arte porque corresponden a un tipo de estéticas definidas en el pasado y cuyo interés conceptual es conocido. Sin embargo, son desconocidas para un público común, para el que sí representan una provocación, por esperar del arte obras con cierta plasticidad.

En cambio, encontramos otros aspectos en estos *ready-mades* y performances por los que considerarlos arte, lejos de la búsqueda de la verdad artística bajo el amparo de su teoría estética, nos hacen reflexionar sobre la realidad, es decir, se nos presentan como metáforas visuales para que reflejemos nuestros sentimientos y vivencias personales sobre el objeto o la acción artística; es la humanización del arte.

El gran problema será cómo buscar una cierta identificación con un símbolo o un lenguaje que no se conoce. Los sentimientos y sensaciones no se pueden posar sobre dichos códigos porque no existe base para acogerlos. El público creerá que dichas obras poseen un contenido sólo abarcable para los expertos, pero esto es

pasado, porque el contenido ha vuelto a ser humano, la lucha intelectual quedó en la búsqueda de la esencia del arte por parte de cada modelo estético.

Como dice José Javier Esparza (2007) hay ocho rasgos que definen el arte contemporáneo, *la búsqueda obsesiva de la novedad*, la dificultad en la decodificación de los significados, o la interminable lista de soportes para la creación, son algunos de ellos, enmarcando la realidad artística en un contexto donde el espectador no se identifica consigo mismo en la obra de arte, porque ésta, a su vez, se deslegitima exponiendo elocuentemente un contenido tan absurdo que se queda vacío, porque responde a ideas de cuando el arte jugaba con la intelectualidad deshumanizada.

Es la descontextualización y deshumanización del contenido la que provoca la confusión en todo espectador, menos en el esnob, que sigue intelectualizando lo que ya intelectualizaron. Los expertos se preguntan qué sentido tiene la expresión deliberada de ciertas provocaciones “no provocativas” en la que los profanos no se sienten identificados por creer que “aquello” es para los expertos. Es la falta de comunicación entre obra y espectador un problema de confusión y de vocación artística.

2.4.3.2.1. La paradoja de la libertad artística...

Hemos aceptado que cualquier cosa con la intención de ser arte, es arte... Es un contexto de libertad creativa, en el que no existen parámetros que cohíben la creación. Pero, tanta libertad es más una percepción exterior del mundo del arte que aquella que existe realmente, porque dependiendo qué ambientes, la libertad se inclinará hacia un lado o hacia otro, dejando la falacia hippie de la libertad para soñadores desprovistos de teoría. Es cierto que todo es válido, pero esto no significa que la creación sea libre, porque ésta está sujeta a multitud de influencias no sólo culturales, sino también sociales, como fama y poder, etc.

Para algunos autores, como Acosta Gómez (1989, 70-71) cuando el sujeto acomete la interpretación no puede prescindir de la tradición, sirviéndose de ella para identificar aspectos establecidos en el mensaje del objeto o suceso interpretado. Pero, la palabra tradición, a primera vista implica planteamientos antiguos, aunque no es su única significación, porque al igual que otros pensamientos, la tradición responde a la ideología del contexto. *"Tradición" en nuestra época es rechazar la tradición*, valga la redundancia, por encima de todo.

Olvidarnos de lo que "nos ha hecho" tiene una consecuencia inmediata, la copia, fácilmente volvemos a reproducir sentimientos o teorías que fueron la base de nuestras creaciones. El conocimiento de la historia del arte implica no crear en libertad, pero, su ausencia se lleva a cabo bajo el amparo del vacío.

El problema llega cuando la libertad significa no tener ataduras técnicas o expresivas, porque el resultado es estar en contra de la técnica, por lo que la libertad no es ahora una cuestión de conocimiento teórico que a sabiendas de la imposibilidad de cualquier verdad filosófica del arte no se deja subyugar por ninguna estética, sino que es una ensoñación que odia todo aquello que se erige mediante la meditación técnica y teórica.

Todo depende del ambiente artístico, siendo esto lo que nos ofrece la libertad creativa; la posibilidad de crear de forma absurda, sin reflexionar sobre cánones pasados con relación al presente; y la oportunidad de intelectualizar el pasado para extraerlo en el presente; y más aún, la ocasión de no intelectualizar y no **ser libre**, sino de **ser** simplemente.

En consecuencia, la libertad como concepto, es un tanto ambigua y no se establece como parámetro de identificación de una obra de arte, porque crear en libertad no sólo significa estar fuera de tradiciones y aspectos técnicos, sino que representa el

momento en el que toda idea artística tiene cabida en lo que llamamos el mundo del arte.

Buscamos unos modelos en los que basarnos para catalogar las obras de arte, y por supuesto basados en una tradición adecuada a las nuevas formas de concepción... Hemos dicho que trazar unos parámetros para valorar las obras de arte cohibe la libertad creativa, aunque cuando ésta es ilimitada se vuelve contra sí mismo, porque todos los objetos adquieren el mismo valor artístico. El hecho de que ésta no sea la realidad es un tanto paradójico. Todo objeto que tiene una intención artística no consigue el estatus de obra de arte, por tanto, lo artístico en una obra no está en la intención, ni en la libertad con la que ha sido creada, sino en lo que “significará” el conjunto de valoraciones de tal obra como arte por parte de cualquier tipo de individuo que la considere como arte. (No importan expertos o profanos, porque la obra será arte en la medida que el público que la identifique como arte influya en el llamado “mundo del arte”).

2.4.3.2.1.1. El problema de la libertad creativa

El problema o la virtud de la libertad es el toda vale, y si no hacemos distinciones también tiene cabida el *da lo mismo*. No hay nada que discrimine los distintos tipos de creación. Así es imposible estructurar unos referentes que respondan a una amplia y plural concepción, dando lugar a que obras sin ningún tipo de pretensión teórica o plástica formen parte del mundo del arte.

Suponemos que la libertad artística y creativa es una virtud por no poner límite a la capacidad de los artistas. Además, esta idea de libertad es fruto del desarrollo de las estéticas a lo largo de dos siglos, desde el Romanticismo hasta nuestros días, por tanto, y juzgando dicha variedad bajo un contenido teórico no podemos considerarla como un problema, sino más bien como el reflejo del contexto artístico actual.

Tanta libertad genera incertidumbre y falta de confianza en el arte, aunque la difidencia existe sólo cuando el artista no se ha convertido en una marca bastante remunerada, antes de esto la libertad sí es un problema de credibilidad de las distintas tendencias. No sólo es negativo por esta desconfianza, lo es además por estar amparada por aspectos teóricos desarrollados a lo largo de generaciones artísticas, no podemos delimitarlos con parámetros discriminatorios, todo lo más que hacemos es guiarnos por la necesidad de libertad y desechar lo que nos devuelve a tiempos pasados tanto por su estética como por su concepto.

Pero, ¿es realmente importante imponer unos criterios de exclusión creativa? Es importante si queremos valorar una obra de arte por su calidad artística en relación a la historia del arte, sino, es simplemente un intento teórico de segregación artística y elitista. Sin embargo, muchas corrientes estéticas de los años XX han marginado con sus teorías otras formas de expresión.

Surge una dicotomía, la libertad es la conclusión de la imposibilidad de una verdad teórica del arte, aunque, a su vez, es la continuación de un hecho que comenzó en el siglo XVIII con unos principios que desechaban otros. Por lo que tanta libertad es una virtud para los que crean por placer, sin intencionalidad estética o conceptual, pero, es un problema para el desarrollo congruente del pensamiento artístico.

Aparentemente y si miramos en cualquier feria de arte contemporáneo, divisamos como el desarrollo del pensamiento artístico está amparado en el placer de crear, lo que deja al público la capacidad de desprestigiar unas obras u otras teniendo en cuenta su gusto y conocimiento, es la democracia del arte.

2.4.3.2.1.2. La libertad creativa y el gusto

Existe la llamada democracia del arte, algunos son los sentidos que damos a este concepto; uno de ellos es la posibilidad del espectador de contemplar cualquier obra

de arte en museos, galerías, etc.; en otro sentido, el creativo, advertimos como la creación de obras de arte no está vetada para ningún potencial creador, todo individuo es libre para realizar un objeto que potencialmente sea arte.

Esto no es distinto en ningún momento de la historia, lo que ha cambiado es la posibilidad de crear cualquier cosa fuera de todos los parámetros de concepción que existen en la época, y no porque se es subversivo a unos cánones, sino porque existe una indeterminación en la valoración de las obras de arte y esto, unido a una creación que se basa en determinadas sensibilidades y mitos atribuidos a los creadores, produce un desconocimiento sobre el propio arte, posibilitando la libre creación sin importar material o idea.

El gusto aparece con más fuerza, porque para valorar una obra de arte, bastaría con clasificarla como bonita o fea, en relación a su forma y a su contenido. La imposibilidad de comprender una obra de arte con relativa certeza es consecuencia, en parte, de nuestra naturaleza y, de la búsqueda de la libertad, concepto vacuo en nuestro contexto artístico debido a su ubicuidad en cada creación artística.

La libertad cohibe la libre creación, porque para querer ser libres no deberíamos de ser libres, porque la necesidad de libertad no radica en la libertad sino en la imposibilidad de ser libre. Con la existencia de parámetros, la posibilidad de ser libre existe, siempre ha existido a lo largo de la historia, pero, si reclamamos ser libres, siendo libres, la libertad misma es una paradoja de creación limitando la creatividad, porque no existe necesidad de libertad, circunstancia inevitable para valorar el concepto de libertad. Auspiciada bajo esta dicotomía de *libertad "libre" sin necesidad de reclamarla*, la creación misma se establece bajo unos valores interpuestos por la misma evolución histórica del proceso artístico y por cierto esnobismo recurrente cuya degeneración es la falacia de la libertad.

Lo superficial no es únicamente lo que llamábamos arte sensorial, sino que la fundamentación del arte intelectual, el contenido, deja de ser arte deshumanizado e intelectual para convertirse en humano y sensorial. La educación hace que los conceptos sean tan asequibles para nuestra percepción como imágenes puramente sensoriales.

En nuestro contexto, el arte que antaño fue intelectual, hoy es proclive al gusto de sus contenidos, porque el contenido se ha convertido en una manifestación del individuo aceptada o desechada por su empatía hacia la metáfora percibida. Contenido y expresión son aspectos de la búsqueda de la falacia de la libertad originando incertidumbre en el espectador que todo lo más que puede hacer en su interpretación es apelar a su gusto debido a la falta de teorías que delimiten sin delimitar los caminos de la creación.

2.4.3.2.1.3. El gusto no solo en la forma, sino en el contenido

El otro día visité una exposición, en ella había cuadros e instalaciones cuya forma era bonita o fea obedeciendo al ojo que mirara, igualmente, el contenido, aquello que la forma expresa, podía ser valorado en relación al gusto. Una obra llamó mi atención, en ella aparecían formas simples y una frase que decía “si todo fuera tan sencillo”. Formalmente era una obra cuya estética recordaba a obras de principios de siglo XX, pero, conceptualmente me llevaba a un estado de conciencia, a una apreciación moral sobre lo general, sobre la dificultad y sobre lo fácil, ¿era arte por ello? Había unido forma y concepto, y aquello que la imagen vuelve infinito, la palabra lo encierra, quedando redimida y resumida con aquella frase.

Sin su proposición verbal, era un objeto vacuo de técnica más que dudosa, y una representación pictórica que no aportaba nada nuevo al espectador, debido a un lenguaje propio de la abstracción cuyo goce artístico es espiritual y no sensorial,

trasladándonos a un objeto conceptual hundido en la moral cuyo fin práctico son las buenas apariencias.

Al final, la obra con un concepto reflexivo se convierte en un objeto para el mercadeo, en la que el gusto no sólo alcanza a lo percibido con los sentidos, sino también a la idea. Al no aportar ningún pensamiento al desarrollo del arte, la creatividad se reduce al goce sensorial y empático de expresión y contenido.

2.4.4. Hipotéticos factores desestructurados por la variabilidad interpretativa del público

El arte no es un objeto visual que nos hace gozar sólo por su determinada belleza o fealdad. El arte es un producto conceptual, donde toda imagen está impregnada de elementos conceptuales, de ideas y connotaciones de referencia. Pero, éste no debe de ser un factor único por el que algo sea arte, porque todo objeto contiene una enunciación acerca de algo.

Duchamp con sus *ready-mades* o *Adorno* con sus teorías (Hernández, F. 1997, 47, 48), además de otros, reflexionaron sobre la parte conceptual que posee el arte. Las obras de *Duchamp* estaban alejadas de lo calificado *arte retiniano* porque no tenían ningún atractivo visual, por lo que fueron respetadas como un arte que poseía una narración que contaba ideas filosóficas que reflexionaban acerca del sentido del arte.

En la actualidad, poseemos, gracias a las obras de *Duchamp*, diferentes conocimientos sobre el sentido del arte, y sabemos que éste no es sólo visual, sino que es narración. Lo novedoso de *Duchamp*, no eran tanto sus objetos, como la reflexión filosófica sobre el sentido del arte que emanaba de ellos. Así que no es muy original en nuestros días considerar arte un objeto, simplemente, por reflexionar sobre el sentido del arte.

Pero, las implicaciones narrativas de la obra de arte, han podido cambiar, nosotros no queremos delimitar la creatividad artística contemporánea, todo lo contrario, entender por qué creaciones actuales que aparentemente son copias conceptuales de otras cuyo sentido era aportado por el contexto artístico del momento, se aprecian como arte.

En el apartado anterior explicábamos como la obra narrativa era una metáfora visual, es decir, hablamos de imagen y de concepto, pero, el concepto ha variado en su significado, porque ya no reflexiona sobre la idea de que la obra de arte posee un concepto, sino que el contenido de la obra es una metáfora de la realidad de la que ha sido descontextualizada.

Esta idea nos sirve para exponer un hipotético parámetro que define la calidad artística de obras conceptuales. Toda obra posee contenido, su estética deberá de fundirnos en su representación conceptual cuya idea quedará alejada de la reflexión sobre lo que ese objeto representa para el arte, a no ser, que ese objeto aporte un nuevo sentido al lenguaje del arte.

El arte ha de ser reflexión sobre algo, pero, la forma ha de esclarecer el camino que hemos de seguir para comprender su contenido. La forma no importa y la estética es indiferente, lo importante, es la elocuencia entre la forma y el concepto de la obra.

El principal problema que presenta este hipotético factor es que excluye a aquella obra que no posea contenido. Todo objeto de la naturaleza posee un contenido, sin embargo, creamos obras de arte carentes de éste. En contra de la idea misma de *arte retiniano*, este tipo de creaciones posee un contenido, no sólo de búsqueda de la belleza, también de la fealdad, e incluso en nuestros días podrían ser obras subversivas y cuestionar el sentido del arte. Por tanto, **el grado de calidad de una obra será proporcional al acercamiento del significado entre forma e idea.**

Si la evolución de los conceptos y las formas de entender el arte eran la causa de la confusión, nuestro hipotético factor es el origen de la incertidumbre, porque, cada espectador comprenderá la elocuencia entre forma e idea bajo sus cánones de conocimiento artístico. Al final, será el experto el que decidirá sobre la estimación artística de un objeto o idea, por su originalidad, por su belleza o por su fealdad, tanto en temática, forma, materia, estructura, composición y discurso.

Pero, el arte no es sólo contenido, imagen, materia, concepto o lenguaje, según Fernando Hernández (1997, 238), en opinión contraria a muchos teóricos, el arte no es *inútil*, ya que posee una amplia variedad de objetivos, como decorativos, memoriales, ideológicos, etc. Una obra será distinguida como arte por su adaptación a dichos objetivos, como decíamos, una opinión contraria a los que creen que el arte se diferencia de los bienes prácticos por su inutilidad. Para Hernández el valor artístico es;

El juicio de que un artefacto cultural es intrínsecamente excelente, o que tiene una alta calidad estética y un contenido significativo. (HERNÁNDEZ, F., 1997, 217).

Más acorde con nuestro discurso está la idea de *Arnheim* (1992, 130) en la que establece que la calidad artística de una obra de arte no es cuestión de preferencias críticas, sino de cuál es el grado en que se manifiesta la esencia del arte, siendo obras inferiores las que están contaminadas por accidentes de carácter personal, económico o social. La esencia del arte en nuestra época no es la búsqueda de la esencia, sino la libertad encontrada tras esa búsqueda. Una libertad utilizada para la expresión de imágenes y contenidos.

Un ejemplo claro de nuestra teoría, es la *Caja Brillo* de *Andy Warhol*, en ella, el concepto es lo importante, al igual que en la *Fountain* de *Duchamp*, salvo que en ésta es la esencia del concepto lo fundamental, a diferencia de la *Caja Brillo*, cuyo concepto es el significado de la cultura de consumo masivo. *Warhol* utiliza el

concepto, *Duchamp* lo encuentra. El buen arte es, como decía *Arnheim* (1992), el reflejo del contexto teórico-artístico sobre el objeto o suceso potencialmente artístico.

Si nuestro arte vuelve a ser humano, si la libertad creativa está patente en las creaciones, si el contenido y la expresión son caracteres aceptados por las teorías artísticas, el arte vuelve a estar en calma consigo mismo y su fin es la creatividad no subversiva. **La esencia de nuestro arte es la armoniosa libertad creativa que a través de un contenido y expresión de *referencialidad* hacia “algo” intenta abarcar un “todo” llamado ARTE.**

No deja de ser motivo para la controversia la idea de *Arnheim* (1992) de que la calidad artística depende del grado en que la esencia del arte se manifiesta en la obra de arte, porque la esencia del arte siempre ha de responder al significado contextual del arte, obviando todas aquellas obras cuyo contenido aluda a cualquier tipo de significación humana y no artística. Para *Schiller* (1968) el gusto no se fija en el contenido, sino sólo en la expresión, porque el contenido toma el espíritu sacrificando la verdad; extrapolado a nuestro cometido, es en la expresión donde ha de encontrarse la esencia del arte.

Ahora bien, avanzados en el tiempo y pensamiento, contenido y expresión son imágenes de realidad relativa aunque materialmente distintas. Encontramos en ambas, y sin excluirse la una a la otra, la esencia del arte, cuyo fin es la representación sin prejuicios estéticos para la comunicación entre obra y espectador.

La esencia del arte es una realidad extrínseca a la obra, siendo ésta la comprensión del espectador. En cambio, la reflexión sobre la verdad del arte y su lenguaje o significación, forman parte del proceso de adaptación entre teoría y práctica para el entendimiento del espectador en los distintos contextos, porque teoría y práctica evolucionan, pero, la incertidumbre de la

interpretación del emisor con respecto al receptor no cambia, sino que se amolda a los parámetros contextuales.

La esencia del arte era la búsqueda, precisamente, de la esencia del arte, *el arte por el arte*, pero, a expensas de un nuevo cambio, **la esencia del arte es la libertad de las estéticas y su mezcla, es el fin del “ser”, es la libertad del objeto o suceso, es el encuentro entre contenido y expresión, es la superficialidad de lo que fue profundo, es el amanecer de las sensaciones provocadas y reflejadas.** Todo arte es ahora la esencia de la elocuencia entre el matrimonio del contenido y la expresión, porque son un paso más en el proceso, del mismo modo que aquello fue únicamente forma (arte retiniano) y, tras su cuestionamiento, fue discurso (arte intelectual y deshumanizado). **La esencia no es búsqueda, porque su contexto se ha encontrado dentro de su apariencia de desasosiego.**

Discurrir que nuestra teoría sobre el grado de elocuencia entre contenido y expresión creativamente libre es un parámetro a tener en cuenta para valorar las obras de arte actuales, es algo absurdo, porque dependiendo del público, el interés está en una parte u otra, el camino a seguir es distinto para cada espectador.

Ante esta incertidumbre no hay posibilidad de estructuración más allá de los estamentos oficiales y elitistas que designen bajo su propio criterio qué obras son arte y cuáles hemos de rechazar, aún a disgusto de ciertos sectores creativos.

Dado que los rasgos diferenciales no parecen internos ni externos, es fácil simpatizar con la solución inicial de Wittgenstein de que el arte es inefable o con su resolución (ulterior y más meditada) de que tal definición debe matizarse con los factores institucionales. (DANTO A.C., 2002, 28).

Las instituciones son el punto y final de una carrera artística, porque si el artista entra dentro, su arte es, sin duda, motivo a seguir. Aunque siempre quedará la duda de si en una sociedad capitalista, las instituciones para sobrevivir deben de dar al

público lo que éste demanda. En todo caso, el factor institucional y el gusto del público son dos factores a tener en cuenta para comprender el sentido del arte, sin olvidarnos de la teoría artística.

2.4.5. Calidad de la obra en relación a su difusión

El público cuando interpreta es el que en su *ser* tiene el juicio final, siendo un elemento importante en el llamado mundo del arte. Pero, si el público constituye un parámetro para la valoración del objeto o suceso artístico, es decir, es proporcional la calidad de la obra al gusto positivo de tantas personas como llegue. Esto es algo que no se puede medir, que no es relevante para el desarrollo artístico, y no es por aquello de la calidad y la cantidad, sino porque la empatía entre emisor y receptor se corresponde con las vivencias y conocimiento de la vida de los receptores o espectadores de la obra, por ello, la cantidad y la recepción positiva no es más que una mera anécdota en el proceso de evolución teórica del arte.

Aunque relacionado con este tema, en nuestro contexto, donde sólo "existe" aquello que llega a los medios de comunicación o *mass media*, la mayor difusión supone que el objeto o suceso lleva implícitos aspectos comunes a un gran número de espectadores, siendo una perfecta metáfora del contexto en el que se divulga.

Hablar de arte supone navegar entre la incertidumbre y la irrealidad teórica, surge siempre la imposibilidad de la certeza en pensamientos que nacen desde la base teórica de un pasado que interpretamos y un presente que presenta síntomas que nos conducen a una hipótesis clara, pero son meras alucinaciones de teoría artística. No sabemos si el público ha jugado un papel importante en el pasado, y si lo ha hecho, si existe una correspondencia con su rol actual, pero el espectador, o más bien, el consumidor del arte es un elemento activo en la aceptación y validación de las distintas tendencias artísticas.

Hauser (1968), en referencia a *Dikens*, escribió que era un proveedor de novelas ligeras, no sólo para las masas sino para un grupo nutrido de la burguesía, era literatura de actualidad, sus novelas se reconocían como los *best-seller* de nuestra época. Dicho escritor jamás hubiera puesto en concordancia la calidad de la obra con la cantidad de personas a la que fuera dirigida.

Pero el problema no es la cantidad, sino el conocimiento que un gran número de personas tiene acerca del arte. Lo bueno de la obra de arte es que se goza de ella, no sólo por su intelectualidad, también por sus formas, colores, gestos, montaje escénico o indumentaria, es decir, no sólo está el concepto o la reflexión intelectual para con el sentido del arte, también está la técnica que aunque para un especialista sea vehículo de la innovación en el lenguaje, un espectador común es embriagado en el gusto por ella. Consecuentemente no se deslegitima a un público por su forma de entender el arte, porque ahí está la riqueza de la obra, en la capacidad que tiene para llegar a cualquier tipo de público.

Una gran difusión de la obra no implica que el producto o suceso artístico tenga una mayor calidad. El arte que tiene una amplia aceptación posee una riqueza que tiene la posibilidad de acceder a muchos tipos de público, siendo valorado como arte por su gran difusión, sin excluir del buen arte un objeto que no posee dichas características.

Además, la publicidad hace que un producto entre en nuestras vidas, gracias a una buena campaña de marketing. Si tuviéramos que declinarnos hacia la calidad de una obra por su capacidad de no permanecer en la indiferencia para un gran número de espectadores, situándonos desde una perspectiva mercantil, es conveniente para cualquier tipo de estética disponer de dicha característica. Pero, obviando el carácter mercantil, la calidad de una obra responde a una gran variedad de factores creativos o a la exaltación de uno de ellos.

Aunque la cuestión es más profunda, navegamos aún en superficie, porque un producto artístico, aparentemente de mala calidad que llegue a un gran número de espectadores, es cuanto menos llamativo, significando que determinados valores clásicos de clasificación han sido superados, convirtiendo dicho objeto o puesta en escena en una representación del modo de pensar del contexto en el que es “aceptada”, porque existirá un público a favor y otro que lo cuestione, siendo una obra que no sólo posee alicientes innovadores, sino, también, aspectos ya asimilados por parte de un sector del público.

Lo que quiero decir, es que una obra con gran número de detractores y de seguidores hace que nos cuestionemos qué clase de valores artísticos existen en nuestro contexto, siendo, no sólo un producto a juzgar por la estética, sino por su carga de significado y por el devenir teórico que establece.

2.4.5.1. La necesidad de la técnica para una mayor difusión

La calidad de la obra se puede definir por distintos aspectos. La técnica, el lenguaje, la forma o el concepto son algunas partes que hemos de valorar en una obra de arte. La técnica no es algo propio de la pintura, sino también de la música, del teatro, performances y happenings, etc., en definitiva, es una parte expresiva de distintos tipos de creatividad.

En un contexto donde todo objeto o suceso puede ser admirado como arte, la técnica no es considerada necesaria para la aceptación de la obra dentro de circuitos artísticos. Sin embargo, se estima como un aliciente para su mayor difusión. Por otra parte, la capacidad de expresar un mensaje no es proporcional a la calidad técnica de la obra, sino que ésta utiliza otros métodos menos ortodoxos para expresar su mensaje o concepto.

La calidad técnica es la utilización de los elementos que construyen un mensaje con delicada sabiduría y cierta belleza. Ésta es una definición ambigua, porque estos conceptos son bastante cambiables dependiendo de la cultura en la que nos encontremos. En música se observa fácilmente a lo que nos referimos, tomemos un cantante que con su voz alcance señaladas notas gracias a su capacidad técnica de producir ciertos sonidos. Su técnica será mejor que la de aquel que no llegue con su instrumento natural a su altura en la escala musical. **El gusto del espectador puede apostar por uno o por otro, porque están implicados aspectos expresivos y de contenido en la música que haga uno u otro, pero el talento de uno, técnicamente, no es comparable al del otro.** Pero una buena técnica, hemos de decir, que ésta no implica necesariamente un buen contenido expresivo.

Ahora bien, aquello que obvia la técnica como primer paso para llegar a un contenido es propio de la libertad expresiva producida por las vanguardias y el posterior desarrollo de las estéticas artísticas. Ésta omisión técnica, implica un conocimiento teórico necesario para la interpretación de la obra o suceso carente del aspecto técnico.

Técnica y contenido son aspectos que hacen que la obra de arte actúe como emisor en la comunicación con el espectador. Porque como decimos, la técnica es la forma, es aquello que superficialmente nos inspira al gusto, también es lo que nos traslada al contenido, pero, la forma obvia un contenido teórico o expresivo sentimental por ser simplemente búsqueda de la belleza estética. Con lo cual, existirá un número de obras que están desprovistas de contenido, pasando desapercibidas para el público que demanda obras cuya expresión aporte algo más que la simple belleza estética de la forma. Por ello, para que la obra de arte tenga una mayor difusión, y complazca a los distintos tipos de público tendrá que poseer aspectos por los cuales cualquier espectador se sienta reflejado.

2.4.5.2. “Una anécdota que engrandece el sentido del arte”... ¿El tamaño importa?

La necesidad de la técnica y la posibilidad de que la obra tenga un contenido son aspectos que hacen que la obra tenga una mayor difusión. Otro matiz que beneficia la divulgación de la obra es la moda, es decir, el crear dentro de unos parámetros que son necesarios para estar “en la última”. En el caso de la pintura, por ejemplo, el tamaño de la obra puede ser motivo de moda, no sabemos cómo es impuesta, pero, seguro que dependerá de la economía y del espacio.

Aparentemente, es una muestra más de cómo una obra de arte está a la moda más allá de técnica o contenido, simplemente por el tamaño. Es un detalle que refleja cuan vacío es el camino que sigue el arte de los últimos tiempos, en el que la ausencia de parámetros teóricos alejados de la simple necesidad espacial del público es una realidad que muestra el desconocimiento del proceso artístico.

El interés por el desarrollo del arte está tan abandonado que “la grandeza de la obra se mide en centímetros”, siendo cualquier creación una obra de arte, “cuya primera causa artística es el tamaño”.

Navegando por profundidades incompresibles encontramos como todo lo que es innovación, originalidad, subversión, y tantos otros conceptos para el desarrollo artístico son vanagloriados como propios de un contexto en el que su olor es una levedad imperceptible. Es la información, y no el conocimiento, la que nos hace perdernos en derroteros que miran al pasado con ansias de volver a ser pisados no sólo por fantasmas. Es la incoherencia y la indeterminación del presente que nos pierde; es la magnificencia desinflada del presente la que crea sin crear en sí; es la posibilidad del todo la que finge.

2.4.6. *El arte es arte por naturaleza*

Una obra de cualquier tipo, debe de ser arte en sí misma, es arte antes de ser percibida, y pierde este carácter “sagrado” al ser contemplada bajo juicios conceptuales y determinados parámetros perceptuales de nuestro tiempo. **La atribución como “no arte” de un objeto o de una idea es un devenir perceptivo y una determinación cultural e individual que previamente y debido a su naturaleza creativa es una obra de arte.**

La obra pierde su carácter de “arte” en el transcurso de la percepción e interpretación, porque todo “ser artístico” es arte. ¿Qué genera la valoración como “no arte” del producto? Los caracteres expresivos que hacen posible la comunicación entre obra de arte y receptor son los signos por los que una obra de arte abandona su capacidad artística o la mantiene, es una “humanización del arte” porque se establece una valoración de la obra en relación a las concepciones establecidas en el determinado momento cuya evaluación se lleva a cabo.

El arte es imposible de definir, no sólo por la dificultad que desempeña la propia idea de arte, sino porque sería definido desde nuestras concepciones. La forma de entender el arte evoluciona a lo largo de la historia, es cambiante, incluso esto es nuestra forma de percibir la historia del arte. Pero, existe una esencia única en toda la historia y eso es la capacidad del hombre de crear arte, es decir, la necesidad del arte no ha cambiado, y es que hoy en día se realizan objetos potencialmente artísticos, porque necesitamos de esos objetos... **El arte no es algo estático sino que la idea de arte está vinculada al propio hombre, con lo cual, arte es arte en su esencia, por lo que todo lo que rodea al arte y la percepción que el hombre tiene de él es una “desvirtuación” de lo que es el arte en su forma más pura.**

Probablemente, antes de lo que Hegel denominó *la muerte del arte*, la concepción que de éste se tenía, permitía a los espectadores de la época poder identificar una

obra de arte debido a que tales creaciones estaban regidas por unos parámetros concretos.

La idea de contenido surge tarde en nuestra comprensión del arte, en ese punto – identificado por Hegel como el fin del arte- en el que el arte se convierte en pretexto para el juicio intelectual, en vez de ser una presentación sensorial de lo que se toma como realidad. (DANTO, A. C., 2001, 107).

2.4.6.1. El arte y la fe

En épocas en la que la religión dominaba los estados, la idea de dios era lo que ellos decían que debía de ser y nos servían la fe bajo unas reglas que debíamos de cumplir para ser “buenos hijos de dios”, pero, avanzado el conocimiento, la relatividad de los patrones se hace más patente, la fe se destruye poco a poco y las reglas establecidas quedan obsoletas. El hombre comienza a demostrar que su mundo es distinto al que la religión describe, las concepciones sobre dios cambian y el ser humano se siente sólo ante el desconcierto de la vida, la idea de dios es pervertida por el desarrollo, y el ser superior creador del cielo y de la tierra se transforma en una intelectualización imposible de explicar.

El arte ha sido funerario, decorativo, religioso, señorial, hasta que cambió, entonces, la academia sustituyó los parámetros divinos y estatales, para posteriormente intelectualizarse, relevando la concepción de la creatividad por la libertad expresiva del hombre fuera de toda creencia no antropocéntrica.

La idea de dios y la idea de arte han evolucionado bajo unos preceptos sensoriales que marcaban los límites de la realidad y de la creación. Las concepciones culturales y sociales establecen la realidad. La aparición del contenido surge como consecuencia del juicio intelectual, porque en obras religiosas el arte es forma que significa fe y enseña al espectador el reino de los cielos, por tanto, posee contenido. Los parámetros establecen un contenido, que está en relación con la forma, aunque

distinto que la intelectualización del arte no religioso, en el que los parámetros identifican un contenido que transfigura la forma. Perdidas las concepciones, la identificación del arte pasa a ser competencia del conocimiento individual, una nueva humanización del arte.

La idea de arte no cambia, sino que cambian las estéticas, la concepción del arte nació con la muerte del arte sensorial, acercándose a la libertad que el hombre demandaba. El arte no sólo es esencia de sí mismo, es la representación del propio hombre, aunque deshumanizada en relación a obras cuya percepción se basaba en los sentidos, pero, se transforma en humana por la aceptación de la idea por parte del espectador.

A estas formas de las cosas aquella prestigiosísima autoridad y maestro no sólo del conocimiento sino también de la elocuencia, Platón, las llama ideas, niega que nazcan y dice que siempre existen y que están guardadas en la razón y en la inteligencia; que las demás cosas nacen, mueren, fluyen, se precipitan y no están mucho tiempo en un solo y mismo estado. (CICERON, M. T., 1991, 11).

Si la fe que formaba parte del sustento moral muere o se transforma, el arte como esencia del reflejo del pensamiento humano no sólo se transforma por ser consecuencia del contexto cultural y social, sino que en su propio marco teórico sufre las consecuencias del antropocentrismo. En este proceso de evolución, o también llamado *desdefinición*, los parámetros avanzan con incertidumbre al ritmo del nihilismo humano.

2.5. El lenguaje del arte en la percepción del espectador bajo las distintas concepciones

2.5.0. Introducción

Como todo lo que se refiere al arte, la teoría cuelga de pinzas que fácilmente son arrancadas por el viento. Cada estética sujeta su propia teoría volada por aires de novedad. Parece simple, pero cuando “lo nuevo” deja de ser un aspecto de desestructuración y todas las ideas cuelgan del hilo, la mezcla se convierte en una realidad y el desasosiego teórico deja alzar aquellas ideas al vuelo sin ningún tipo de identificación y significación. En esta metáfora sobre la creatividad artística, la percepción del espectador se ve empañada y salpicada de “trapos” que caen llevados por el viento, porque cuando éste sopla, aquello que transporta es posado sin ningún tipo de arbitrio.

Cuando existen unos valores de apreciación, es el individuo el que posee el poder de valorar basándose en sus propios juicios. Cuando existe una ideología común se cree en unos valores predeterminados, se está dentro de una colectividad, y se juzga en base a unos valores establecidos y no individuales. La función del individuo aquí es el preguntarse si quiere pertenecer a ellos o no, por ello sus juicios no provienen desde la individualidad, sino desde aspectos preestablecidos.

Cuando la ideología desaparece, el individuo los abandona, no cuestionándose, en un paso previo al juicio, los valores con los que comulga que son extrínsecos a su propio desarrollo, interpretando desde planteamientos propios “la cosa” en sí, obviando parámetros externos. Es la realidad artística desde *el fin del arte*, desde el fin de la hegemonía de las estéticas.

Para estéticas que aspiraban a crear desde el espíritu, la expresión de uno mismo, la manifestación del espíritu, son parámetros necesarios en una obra para ser considerada como arte. En relación a la percepción del espectador, dice Kandinsky (1987, 40) que no existirá creación más certera que aquel espíritu *sublimado por el amor* que se enfrenta a la voluntad *sublimada por el amor* porque está olvidando la razón y la inteligencia, porque estos son aspectos de la realidad vivida y olvidados por el alma.

Sin duda, es una forma para la percepción, pero requiere de teorías, requiere de conocimiento de una ideología, de lo espiritual en el arte, que está fuera del individualismo. Pese a que la necesidad del encuentro consigo mismo conlleve al solipsismo, está fundamentado en la creencia de que la creatividad ha de expresarse y ser percibida desde el espíritu.

En una realidad donde las creencias estéticas vuelan bajo el desordenado viento de la leve tempestad del sin sentido ideológico, la percepción del espectador se ampara en el simple individualismo valorativo. Pero, el problema no se reduce al fin de las estéticas. La información y el conocimiento hacen que cada persona posea una opinión con la que juzgar “la cosa”. La falta de especialización impregna al individuo de valores que caen desordenados por el viento.

El problema de la muerte de las ideologías estéticas, junto con el individualismo, representa la imposibilidad del receptor de recibir el mensaje expuesto por el emisor. La obra no posee un lenguaje amparado en una estética, sino que es el resultado de una mezcla de ideologías, siendo imprescindible escudriñar las distintas formas de expresión para ver símbolos que den coherencia al discurso del objeto observado.

Pero no sólo son los aspectos teóricos y el conocimiento de la historia del arte los factores que intervienen en la interpretación, para *Benjamín R. Tilghman* (2005, 159) la preferencia sexual, el género, la nacionalidad, la política, la religión, la etnia, etc.,

influyen sobre el significado del arte. Pero para comprender el arte y deducir su significado es imprescindible el conocimiento de símbolos culturales en un contexto preciso. El arte obtiene significado del contexto, según *Tilghman* (2005) ciertas pinturas de aborígenes australianos tienen un parecido bastante apreciable con lienzos *puntillistas* realizados a principios de siglo en París, sólo que sus objetivos e intenciones son muy distintas.

¿Cuál es el valor de la intención? Cuando el arte es deshumanizado, la intención intelectualiza el arte, lo convierte en una expresión de principios creativos que pretenden comunicar al espectador un fin, el discurso. La estética es el camino para llegar a lo artístico, aunque ha de ser aderezada con indicios e improntas que hagan de esa estética una teoría artística y no una simple imagen sensorial o artesanal...

Pero en la actualidad se ha sobrevalorado la idea de intencionalidad, porque al ser un concepto y no tener forma material, se repite tanto su patrón creativo que se ha transformado en un mecanismo más de lo estético.

2.5.1. El estilo del pasado puede tener connotaciones actuales

Las teorías y estéticas que se realizaban en el pasado siempre pueden tener connotaciones contemporáneas, aunque éstas pueden devenir en dos caminos opuestos; una cuya continuación estética o conceptual consiga alargar la sombra de dicha teoría; y otra, más peyorativa, bajo nuestra interpretación, que utilice la forma sin ser desarrollo de aquella, simplemente siendo una vaga apariencia de lo que fue modernidad y evolución.

Puede ser por cuestiones de moda, por la cultura que vuelve al pasado, pero no es en la repetición, ni en la búsqueda de nuevas estéticas a través de unas ya pasadas donde encontramos aspectos negativos, sino en la intención con la que dichas corrientes se nos presentan en nuestra realidad cultural. Parece interesante, pero la

intención no deja de ser un mar de incertidumbre para el estudio de las estéticas antiguas en relación a las actuales. No es el camino a seguir, porque todo objeto tiene un significado, y es que además de eso, el significado es cultural y contextual, por tanto, todo arte del pasado tendrá connotaciones actuales, pero, sería más acertado hablar de cómo el arte del pasado ha perdido su significado primigenio, si es que éste se puede conocer. Por ejemplo, el arte abstracto, en sus comienzos navegaba buscando la espiritualidad en la expresión, en nuestros días, la espiritualidad es encontrada, con lo que no es necesario buscarla, así que algo que se presentaba como expresión profunda de la intelectualidad y del espíritu humano, aparece como una expresión sentimentalmente vaga para con el desarrollo del arte.

Pero, esta concepción del nuevo arte abstracto dependerá del público que tenga acceso a la obra, no tendrá la misma validez como arte abstracto puro para un experto que para un profano, porque la abstracción, como estética que buscaba lo espiritual en el arte y que rompía formas, es hoy, una expresión del alma no novedosa para el experto y una forma de modernidad artística para el profano.

Decimos que *todo es arte*, y que además el arte es para todos, cualquier tipo de espectador puede encontrar en una obra calidad artística. ¿Puede hacerlo? ¿Tiene el mismo interés que un espectador común encuentre como novedoso y original una obra abstracta que lo haga un experto? El espectador común no posee conocimientos artísticos referidos al pasado y al presente como para que su opinión sea tomada en cuenta, pero el problema no es tan simple. El espectador común es el que alimenta el mercado del arte, dejándose llevar por su gusto y por su estética, siendo su opinión artística una necesidad básica para la supervivencia del mercado. En este sentido, lo que opine el espectador común es tan importante como la crítica del experto, porque ambos hacen que las tendencias se inclinen hacia una determinada estética.

Es fácil comprender por qué a estilos y lenguajes pasados se le atribuyen connotaciones actuales que impliquen y nos devuelvan a caminos que fueron de innovación. El espectador común, con su conocimiento, estatiza el arte en contextos pasados, y su interpretación de obras contribuye a que el desarrollo del arte sea falazmente una novedad, el mercado da al pueblo lo que es del pueblo, “ellos mismos”.

2.5.2. Dos ideas inconclusas o no... sobre el espectador y “lo nuevo” en la obra de arte

Todo acontecer está plagado de dudas e incertidumbres. A lo largo de todo este ensayo sobre la búsqueda de aspectos que definen el arte, hemos expuesto la imposibilidad que existe en el mundo del arte para establecer una forma creativa propia de nuestro contexto, todo lo más que podemos decir es que “todo es arte”, sin importar técnica, forma o contenido, y siempre que exista un público para admirarlo como tal. Es la época de la comunicación, si algo no está en el “circuito” se desconoce, por ende no tiene público y como consecuencia, no existe.

Lo nuevo no existe en el arte y originalidad o subversión son una consecuencia de la expresión contra lo establecido, nunca una invención creada por fantasmas de incomprensión artística. Aunque, más allá de cualquier reflexión, está la existencia de obras cuya finalidad es aceptada por el público, porque todo concepto es reflejado sobre aquello que tiene un carácter ambiguo.

Nos preguntamos si el arte es innovador amparado bajo aspectos teóricos de cualquier estética conocida, o por el contrario, estamos copiando y copiando cuando creamos dentro de un signo estético.

Por un lado, cualquier obra de arte no tiene límite conceptual, porque es aplicada y defendida con delicada libertad. Sin embargo, surge un problema en ella, la

coherencia entre expresión y contenido. Cómo saber si la obra ha de ser “creada” y experimentada por el espectador si el emisor, que es ella misma, no nos ofrece improntas que hemos de seguir para encontrar el camino de una interpretación coherente con lo que se nos presenta.

Pero, si una obra es experimentada por el espectador sin importar la elocuencia entre expresión y contenido, sino que es el público quien enlaza todas las ideas que quepan en su conocimiento en referencia a la obra, toda obra de arte será nueva en la medida que el pensamiento del espectador refleje su propio contexto vital.

Así, tenemos varias ideas; una que limita la obra a su capacidad de ser coherente, es decir, que nos indique cuál es el indicio del camino que hemos de seguir; y otra en la que el espectador construye sus propios indicios dependiendo de su conocimiento y vivencia. Continuando con la primera idea, es la obra la que ha de ser innovadora, porque es una cualidad intrínseca la de ser coherente para poder expresar su “verdad”. Por el contrario, en la segunda idea, la cualidad es extrínseca al emisor y en la interpretación de la obra impera el libre albedrío, porque la elocuencia y coherencia en su mensaje dependerá del espectador. Será el público quien decida bajo su vivencia y conocimiento lo que es nuevo. Al final, en ambas ideas es el individualismo el fin de la interpretación, con la salvedad que en la primera, el espectador es guiado por señales a conciencia, mientras que en la segunda, el espectador conduce fuera de cualquier orden simbólico.

En conclusión, innovación y copia son dos ideas que surgen de la incertidumbre en la comunicación, viviendo en una ambigüedad que permite su posibilidad de *ser* y *no ser*, siendo consecuencia de la indeterminación en la pragmática artística provocada por la libertad artística y la aceptación de toda estética como arte.

2.5.2.1. La aceptación del público

El público ha de ser siempre partícipe de la obra de arte, al final la complejidad individual será la que, en una cadena de “infortunios”, decida qué es nuevo y qué no. Pero el arte para ser arte, no ha de tener la apariencia de nuevo, porque “lo nuevo” dependerá de sectores y de públicos, e incluso en los grupos que lo acepten provocará escepticismo sobre su calidad. Aunque Gombrich (1997) escribía sobre lo fácil que era aceptar las opiniones pasadas y rechazar las nuevas; es un hábito el aceptar tales materias que estar encuadrado dentro de un tipo de ideología más conservadora, que, según Gombrich, fue cediendo terreno a su contrario; el rechazo de lo viejo y la total aceptación de “lo nuevo”, sin que sea cuestionado.

Este cambio ideológico hace que el público esté ávido de novedad y ésta se convierta en la causa de la creatividad, y no sea la consecuencia del desarrollo artístico. Idea que llena de incertidumbre la comunicación, porque las improntas que nos da el marco teórico de las distintas estéticas se ven abandonadas a la incoherencia expresiva, llevando al espectador a la posibilidad de interpretar la obra sin ataduras teóricas, pero, lleno de indeterminación, porque, en este caso, la obra es un hecho que surge de la influencia de la pasividad teórica.

Cuando una obra de arte basa su contenido en la búsqueda de lo nuevo, sin que esto mismo aparezca por la experimentación,

la retórica, el estilo y la expresión, tres conceptos que Danto cree esenciales para la comprensión del arte (TILGHMAN B.R., 2005)

aparecen en la obra como consecuencia de la función semántica que posee cada obra, pero no siguen un orden teórico relacionado con ninguna estética o su posible evolución, en todo caso, según Ramos Sánchez (2000), el *da lo mismo*.

La consecuencia inmediata en el espectador es la necesidad de crear una interpretación que queda alejada del convencionalismo artístico, a su vez, amparada por la idea de “todo es arte”.

2.6. Otra parte, el arte en su relación con el mercado

2.6.0. Introducción

Decía *Fischer* (1967), trasportándonos a *aquel mundo*, que el arte se había convertido en mercancía y el artista era su abastecedor. *El mecenazgo personal* dio paso al libre mercado, un conglomerado de consumidores llamados público. La obra de arte fue dando paso a *las leyes de la concurrencia*, y pasó de ser aquello que llamamos arte y de entre aquello que no dudábamos que era arte, a ser un producto de un mercado para un público consumidor que no identificaba con tanta facilidad lo mediocre de lo bueno. El arte se convierte en un producto para el mercado, es decir, el arte es arte porque forma parte del mercado, y lo bueno o lo mejor es lo que alcanza una mayor cotización.

Pero, tampoco valoramos con objetividad las obras de arte en relación a su precio en el mercado, porque, por un lado, no existen unos valores claros que determinen el arte para establecer un precio proporcional con su calidad; y por otro lado, lo nuevo, lo original, a veces no es visible o no se quiere ver por los llamados especialistas del arte en pos de sus intereses económicos. No disponemos de unos parámetros claros para discriminar artísticamente unas obras u otras, pero es el mercado quien obviando cualquier parámetro constituye qué tendencias y qué obras, son y serán arte.

Una obra de arte, en nuestro mundo del arte, no será considerada como arte verdadero hasta que esté incluida en un catálogo mercantil. A partir de aquí, su interés y calidad artística aumentarán, no sólo por lo que se pague por ellas, sino, también, amparadas por el esnobismo que existe ante la posibilidad de que todo objeto, suceso, frase, palabra o hecho, sea arte.

Pero, al público no sólo se le ofrece lo que desea, sino que por medios publicitarios

también se le puede hacer que desee un tipo de producto determinado. Según *Eco* (1968) la cultura de masas está regida por *grupos económicos* cuyo fin es el lucro. Se busca suministrar el mercado con productos que se estimen de mejor salida sin que el *hombre de cultura* intervenga, aunque por otro lado, su hipotética intervención se vería redimida por las inexorables leyes del mercado.

Una obra no se puede valorar como arte dependiendo del lugar en el que sea expuesta, porque la fiabilidad de los parámetros que se han seguido para establecer su calidad artística es más que dudosa. Probablemente su incursión en el mercado y mundo del arte tenga más que ver con factores económicos que artísticos.

2.6.1. La importancia del cliente en el desarrollo de la práctica del todo vale

Según *Hauser* (1951) la coacción que existía hacia la falta de creatividad de los artistas, desapareció cuando el mero consumidor que encargaba obras a su gusto, fue sustituido por el aficionado, el experto y el coleccionista, los que compraban lo que se le ofertaba.

Cuando es el público el que demanda, la oferta tiene que estar a gusto de éste, buscando siempre acomodar sus productos a las exigencias del mercado. Sin embargo, la calidad parece un hecho aislado y sin importancia porque va en función del gusto y las necesidades del comprador.

Todos aquellos productos que forman el mercado y que son perceptibles para el espectador, son los que componen el llamado mundo del arte. Para Trías de Bes (*arte o mercado*, 2005) en otras épocas, como la de *Mozart* o *Bach*, existían compositores comerciales que han sido olvidados. Dice de Bes que el arte de valor es el que sobrevive, y no es éste el que ha llenado los circuitos. Lo mejor es buscar un punto intermedio entre la producción propia y lo comercial.

En un mercado artístico en el que el gusto sobre forma y concepto prima sobre contenidos que evalúen el sentido del arte, todo objeto tiene cabida porque existen distintos tipos de público y, en detrimento, de gustos. Sería un pensamiento acertado, siempre y cuando no existieran unos valores que generalizaran la producción. Es decir, aquello que más vende, es lo que más beneficio aporta (lo que está de moda es lo que el público reclama). Porque el público compra lo que se le oferta, pero la oferta tiene que coincidir con los gustos individuales del espectador, si no es desechado por no producir dinero. El público consume lo que se le oferta, siempre que el público quiera consumirlo.

La cuestión es a qué estamos llamando arte. No importa su calidad, ni su forma ni su contenido, todo lo más es el beneficio que producirá. Es el consumidor el que tiene la última palabra. Parece fácil, **si el arte es todo aquello que está en el circuito artístico que produce un beneficio, el arte no se puede definir con ninguna teoría intrínseca a la creación, es el público el parámetro de corte para aquello que es y no es arte.**

Pero, pese a que ésta sea la realidad del arte, tenemos que dudar de ella y defender que la creación no es un producto más dentro del inevitable consumo final, sino que la entrada de la obra en el mercado, es la consecuencia de su calidad experimentada por la técnica, sensibilidad, expresividad, emoción, intelectualidad, vacío... que todas juntas o por separado en un alto grado hacen que la capacidad del artista sea considerada como una habilidad digna de valorar, siendo éste un detalle que no es alcanzado por cualquier espectador de la obra. Quizá éste sea un aspecto por el que toda práctica artística vale. Lo importante es ganarse al cliente y para ello hay que buscar las formas que se adecuen a su conocimiento sobre el arte y al heterogéneo gusto de los consumidores, aquello será lo que produzca beneficio y, en definitiva, lo que será expuesto. Parece que hemos abandonado nuestra búsqueda espiritual, o al menos aquella que nos acerca más a interiores del arte.

La base del sistema del mercado es la libertad del individuo para ofertar y demandar. El intercambio es la esencia del libre comercio, y su lenguaje, el dinero (TRÍAS DE BES, F., "arte o mercado", <http://www.elpais.es/articulo/elpepspor/2005...>).

La *paradójica* libertad, la *idea sin teoría* de "lo nuevo", la desinformación masificada, hacen que la obra no sea más que un producto banal sin oficio ni beneficio artístico, sino mera propaganda *de decoración bajada del cielo*.

2.6.2. *¿Todo producto del mercado artístico es arte?*

Aunque con ciertas restricciones, toda obra que forma parte del circuito comercial es arte. Martín Martín (Gestión cultural Nº 12: *Mercado del Arte Contemporáneo*) dice que **una de las características del arte contemporáneo es la dependencia de éste de las leyes de mercado**. Mientras el artista busca el modo de acceder a circuitos elitistas, se afana en la producción artesanal para poder colgar sus obras en los salones del coleccionista medio que compra la obra *a tanto el metro*. También expone que el valor artístico viene determinado por la plusvalía que genera la venta de la obra entre los costes del material y el precio que se paga. Así que, el arte es la distancia económica que hay entre la obra y su material, y el dinero que cuesta.

Aparentemente, es una ofensa para la creatividad y el ideal del sentimiento artístico, aunque desde un punto de vista estrictamente comercial es una realidad. La destrucción de unos parámetros de determinación artísticos influye en una concepción tan poco artística, y es que la imposibilidad de establecer delimitaciones en la creación favorece que una obra, la cual depende del gusto del espectador que pague tanto dinero, sea arte solamente por la plusvalía que genera.

Pero, el arte no es simplemente un beneficio, porque si no qué sentido tienen las estéticas y su evolución filosófica a lo largo de la historia. Ciertamente es que se reduce a aspectos meramente económicos porque lo bueno y lo malo en el arte desaparece

en favor del “todo”, quedando reducida la calidad artística al gusto del espectador, y como medida más objetiva, para la valoración de lo que es arte, a la plusvalía que genera.

Económicamente, aquellas obras que son vendidas *a tanto el metro* son artesanía porque son productos que no aportan beneficios como para ser consideradas como arte. Esta afirmación implica que el mercado dicta lo que es arte, que en cierto modo, y si consideramos arte como lo que está en el circuito, es válido, pero, más allá de consideraciones inmanentes está la trascendencia de la filosofía y espiritualidad del arte. Idea ciertamente alejada de la influencia mercantil, aunque en determinadas estéticas se utiliza el mercado y su influjo como base de reflexión sobre el sentido del arte. **Todo producto del mercado artístico es arte en cuanto que genera una plusvalía, pero no todo es arte que anhela el arte, porque éste no depende de las leyes de mercado sino de las características de la obra.**

2.6.2.1. Museos y ferias de arte contemporáneo como escaparate previo a las tendencias del mercado

Los museos y ferias de arte contemporáneo aparecen como escaparates de tendencias en las que las propuestas más arriesgadas tienen cabida. La preocupación por el desarrollo filosófico del arte y la experimentación encuentran su lugar de exposición favoreciendo la creatividad artística sin las consecuencias negativas que produce el mercado sobre el arte nuevo. En dichos escaparates, encontramos características de las obras tales como originalidad, aparente subversión, innovación como necesarias para que la obra sea valorada como arte. Igualmente, son lugares de experimentación económica, porque aquello que tenga salida obtendrá un lugar privilegiado en el mercado de las galerías siendo la tendencia creativa hasta la siguiente convención artística.

Los museos difieren de las ferias, porque en ellos el arte prima sobre el carácter económico de la obra, y la importancia que ésta tenga será por su alta calidad técnica, formal o conceptual. En cambio, en las ferias en las que todo tipo de creación tiene cabida, ya sea por mediatizar el evento o por crear en propuestas “extrañas”, la finalidad es estrictamente económica. En ellas reparamos las tendencias artístico-económicas que aparecerán en el circuito. Sin embargo, tanto museos como ferias son creadores de tendencias, en las que el *arte por el arte* no estará reñido con los beneficios económicos, pero la buena aceptación en el mercado sí afectará al *arte por el arte*, omitiendo la calidad artística en pos de la buena acogida por parte del público.

Cuando la obra aparece en ferias o en museos de arte contemporáneo es un producto aparentemente nuevo, cuya apreciación queda aún lejos de los beneficios económicos, valorándose, en principio, por la interpretación del experto de la obra como objeto con cualidades artística, al menos en teoría será así, siempre y cuando las ferias de arte contemporáneo mostraran obras cuyo compromiso con el arte y con su desarrollo estuviera patente y no exhibieran simplemente objetos mediáticos con el objetivo de atraer la atención de sus obras menos llamativas pero con mayores posibilidades en el mercado del coleccionismo.

Como decimos, se gestan las futuras tendencias en las que arte y beneficio económico no están reñidos, con la salvedad que éste sea nulo (el beneficio), entonces primará la ganancia sobre el arte, porque, ante toda dialéctica de trascendencia y filosofía artística nos enfrentamos al mercado, manejado en estos casos por empresas que se denominan galerías de arte.

Así que todo producto del mercado artístico es arte; primero, es arte porque se vende como tal y la plusvalía que genera es lo que pagamos por la inquietud artística de la obra; segundo, es arte porque posea aspectos excepcionales en relación a su técnica o a su contenido... Pero, siempre se antepondrá el carácter

económico al artístico, por aquello de las leyes de mercado.

2.7. "Creatividad vana florece y no grana"

2.7.0. Introducción

No sabemos si para discernir sobre la creatividad hemos de ser creativos, pero podríamos acertar si la definimos, de manera superficial y más allá de los complejos aspectos que la envuelven, como un proceso, ya sea artístico o cotidiano, que "deestructura" las categorías lógicas, y cuyo resultado es "algo" novedoso en contenido o expresión. Una definición parecida en simpleza expone M. Romo;

Creatividad es una forma de pensar cuyo resultado son cosas que tienen a la vez novedad y valor. Esta sencilla definición la puede suscribir cualquiera.

Pero, como es obvio, su sencillez no es más que aparente porque a la hora de aislar tales cosas entramos de lleno en el problema de los criterios. ¿Qué es novedad y qué es valor? (ROMO, M., 1997, 53).

La creatividad al contrario que el arte (o como el arte) puede ser definida por un conjunto de palabras concluyentes; el problema surge cuando las connotaciones subyacentes implican conceptos que cada individuo tergiversa *motu proprio*, por lo que el significado no es más que un saco de palabras ("*poco creativas*") que no resuelven el problema. Como dice Eco, a propósito de "algo" identificable pero de "semántica" desconocida;

El mal gusto sufre igual suerte que la que Croce consideraba como típica del arte; todo el mundo sabe perfectamente lo que es, y nadie teme individualizarlo y predicarlo, pero nadie es capaz de definirlo (ECO, U., 1968).

A este respecto encontramos el talón de Aquiles de la creatividad, lugar donde cualquier objeto, idea, o suceso puede colarse como *hecho creativo* en un ambiente

en el que se demanda dicha característica (la creatividad) como premisa artística y sin desvestirse de su incansable subjetividad. Más si el estudio de la creatividad promulga estrategias creativas que se convierten en pautas a seguir, ejerciendo el efecto inverso (el de una creación "técnica" que peca de automatismo).

2.7.1. La creatividad "poco creativa"

Asimismo, las estrategias creativas no aseguran que el resultado que se obtiene sea innovador, para Levitt (2004) la idea no tiene tanta importancia como su "puesta en escena". Una idea puede ser creativa, pero es en la práctica, una vez llevada a cabo y formalizada con éxito, cuando se considerará innovadora. A este propósito escribe Levitt;

El hecho de que pongamos a unas cuantas personas inexpertas en una sala y llevemos a cabo una sesión de "brainstorming" que genere nuevas ideas interesantes demuestra la escasa importancia relativa que tienen en realidad las ideas. Prácticamente cualquiera con la inteligencia de un profesional medio puede generarlas con un entorno y un estímulo razonablemente bueno. Lo que escasean son las personas que tienen los conocimientos prácticos, la energía, la osadía y la perseverancia de poner las ideas en práctica. (LEVITT, T., 2004, 67).

El arte contemporáneo es un generador de nuevas ideas y tendencias, es como la metáfora de una lluvia de ideas que no avanza en la innovación pero sí en su creatividad. Por ejemplo, que una artista⁶ venda tickets de compra al precio que marca dicha factura sería un hecho innovador, siempre y cuando no hubiera existido anteriormente el arte pop con su representación de objetos o cosas relacionadas con la sociedad consumista, siendo incluso el dinero "motivo" pictórico. Por esto, la idea

⁶ Las mayores 'gangas' de la feria ARCO 2009 son las que forman parte del proyecto 'Yo gasto', de la gallega Amaya González Reyes, que se pasó casi dos años recopilando los tickets de cada compra que hizo (719 facturas en total, por valor de unos 27.200 euros) y que han sido transformados en óleos. Esos cuadros los vende ahora por el valor que indica la propia factura. <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/02/11/cultura/1234381311.html>

de pintar una factura sobre un lienzo es un detalle creativo, pero basado en el arte pop y fundamentado en las estrategias creativas que lo llevaron (al arte pop) a ser innovador.

Análogamente escribe F. García García, en relación a la forma de entender la creatividad;

La capacidad de asociar, combinar y/o reestructurar elementos reales o imaginarios, en un nuevo orden significativo dentro de un contexto cultural determinado, y/o elaborar ideas o productos originales, útiles e innovadores para la sociedad o el individuo. (GARCÍA GARCÍA, F., 1991, 6).

De donde podemos colegir que la creatividad es una particularidad tanto de la sustancia como de la forma del contenido y de la expresión. Pero, la sustancia del contenido es una "masa amorfa" de esencia individual, que a causa de su naturaleza abstracta y cambiante es a priori diferente, siendo los indicios y referentes los que pervertirán su nivel creativo; en el caso de la forma del contenido es donde la masa adquiere carácter de representación, objetos, "figuremas", líneas, colores, etc., cuyo grado de creatividad será proporcional a su uso excepcional como "cosa artística". Aunque es en la práctica (uso de materiales, ejecución, estructura, composición, discurso, etc., en el plano de la expresión), donde la expresión muestra la capacidad de elaborar un producto capaz de aportar peculiaridades donde no es común la interferencia de la innovación.

La obra que representa un puñado de facturas sobre un lienzo es fruto de la asociación y combinación que el concepto de arte pop llevaría implícito en su contenido⁷, por tanto, se obvia la creatividad, que buscaría apoyarse en la expresión "cansada" de la estética pop. Sin embargo, imprime un aspecto singular con el

⁷ La temática (sustancia del contenido) sería la sociedad de consumo, formalizada (forma del contenido) por el conjunto de elementos u objetos que la representan, estrategias aprendidas que conforman el contenido del arte pop.

objeto o elemento "escogido" como representante de la sociedad de consumo, los tickets de compra, aunque esta materialización (sustancia y forma de la expresión) carece de una reestructuración o de un nuevo orden significativo, olvidándose de la innovación para ser una obra algo original, que marca la diferencia dentro de una estética concreta.

Pero el concepto de creatividad es consecuencia del contexto que tomemos como referencia, que estará compuesto por las circunstancias que rodeen a los sujetos receptores. Imaginemos que un artista pinta un cuadro y lo exhibe en un pueblo, en general el público lo mira valorando su calidad en base a juicios propios, a su vez se observa que no sorprende pese a tratarse de un lienzo que muestra *el sueño de un preservativo tumbado al sol*. En cambio, otro artista decide hacer una performance en el mismo pueblo, se calza únicamente sus patines en línea, quedando desnudo, y da vueltas de un lado para otro por la calle principal; es probable que los espectadores no lo adviertan como una obra de arte, sino como la provocación de un loco cualquiera, sin embargo llama más la atención, dando más que hablar entre los vecinos.

Estos ejemplos pretenden presentar que la creatividad en una asociación de uso común y muy aceptada (*cuadro=arte*) está restringida, incluso, donde el conocimiento o información sobre el campo del arte es limitado, otra cosa serán los aspectos intrínsecos que exhibe la obra; Igualmente, lejos de las características específicas de la obra, y tanto por defecto como por exceso, si el contexto donde se desarrolla la obra no es portador de los códigos necesarios para la comunicación creativa, ésta no se establece.

Al final, el encuentro con la creatividad se ha aplazado a mañana, hoy preferimos investigar lugares pasados para conocer los espacios que dejaron, no para llenarlos con indicios creativos, sino para construir torres que creen un nuevo suelo donde ir

depositando las ideas de nuestro contexto, así mañana tal vez hallemos el cielo bajo nuestros pies y las raíces nos enseñen el color de lo nuevo.

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Objeto

Multiplicidad, descontextualización teórica del arte, oferta y demanda, banalización de los conceptos, imágenes y sucesos, ambigüedad y ambivalencia, validez del todo, detractores y seguidores de las estéticas, pasado y presente, únicamente presente, innovación, subversión absurda, relatividad de las verdades... aspectos de una sociedad democrática, conceptos que convierten la aceptación de cualquier obra de arte como arte en una búsqueda de la verdad relativa basada en opciones de validez ilimitada y sólo limitada por la variabilidad del objeto al que se refiere.

El arte es un terreno cambiante e inestable, indeterminado y lleno de incertidumbre, en el que cada paso **es, ha sido o no será** consecuencia del anterior, sin embargo, su planteamiento nos obliga a preguntarnos acerca de nuestro ecléctico caminar. Para ello buscamos el entendimiento de cuantas variables nos sean posibles, intentando dejar a un lado la exclusión y aceptar la heterogeneidad creativa, comprendiendo, posteriormente, qué y cuál sentido tiene la creación artística en nuestro contexto, siendo este espacio de tiempo el siglo XXI.

La incertidumbre, tal como empleamos el término, implica la toma de conciencia de dos o más cursos de acción posible, cada uno de los cuales puede, dentro del terreno de las probabilidades, pero no con absoluta seguridad, conducir a una solución adecuada. Cuanto más opciones consideremos, más inseguros solemos sentirnos. (SIEBER, J. E., 1994, 87).

Encontrar el sentido que tiene la pluralidad artística dentro del desarrollo teórico del arte visual es nuestra motivación. Factores plásticos, estéticos, teóricos, económicos o simplemente una preferencia del individuo es el objeto que delimita el arte. La

imposibilidad de alcanzar un orden objetivo que discrimine un tipo de obras u otras convierte al simple espectador en descriptor final de la razón artística.

La confusión del público, sobre lo que es arte o no (en referencia a las artes plásticas y visuales), generada por tan diverso panorama artístico es nuestro comienzo, llevándonos a ambigüedades incoherentes. Obras de estética similar, unas aceptadas y otras eliminadas, conceptos sobrevalorados, obras de irreverencia más que dudosa aparecen como subversivas, y todo, amparado en la libertad creativa y en la posibilidad creada de añadir a cualquier objeto o suceso artístico conceptos para la reflexión.

Sin embargo, cabe la opción de que la libertad de las estéticas existente en nuestros días responda a la heterogeneidad en el gusto del público, siendo la libertad la consecuencia de las necesidades que el mercado del arte⁸ intenta cubrir. Cuando es el individuo el que define lo que es arte existirán distintos niveles grupales que dependerán de la asociación de ideas y conocimiento del propio individuo dentro de la masa.

El arte no es la adjetivación de una obra, ello sólo alcanza la percepción del objeto material que previamente, como concepto innovador se constituyó como arte, pero no por la creación de la idea que le da forma, sino por la búsqueda del sentido artístico en la que se formó. Es decir, la variedad creativa en la actualidad es tal, debido al cuestionamiento filosófico que determinadas estéticas fundamentaron en sus teorías, éstas son antecedentes del arte moderno, porque ellas abrieron el camino de la libertad expresiva. Por ello, la reflexión filosófica del arte como obra en sí no es de un valor "adjetivable" sino de un valor conceptual para la posterior influencia en la creatividad.

⁸ Galerías, colecciones privadas, pequeños compradores particulares, museos, instituciones, etc., son los "elementos" demandantes que conforman el mercado del arte referido.

3.2. Preguntas de investigación

- ¿Existen factores por los que determinar el concepto de arte?
- ¿Debe de ser cada obra de arte el resultado final de un conjunto de teorías artísticas desarrolladas a lo largo de la historia?
- ¿Se ha transformado la "obra de arte" en un producto estético consecuencia de la demanda del mercado?
- ¿Es la expresión artística una mezcla de emociones, sensaciones, conceptos, etc., que propone gozar "individualmente" lejos de teorías o actividades comerciales?
- ¿Qué tipo de arte, según su grado de iconicidad (abstracto, figurativo o no figurativo) se acerca más al espectador?
- ¿Influirá la popularidad de una obra o de su autor en la calidad artística?

3.3. Objetivos

3.3.1. Objetivo general

- Indagar las causas de la indeterminación del concepto de arte en la sociedad.

3.3.2. Objetivos particulares

- Investigar cuáles son los indicios por los que un objeto, suceso o idea son apreciados como arte.

- Valorar la tendencia del gusto artístico del público en relación al grado de iconicidad de la obra⁹ (figurativo, abstracto o no figurativo).
- Reflexionar sobre la naturaleza sensorial, intelectual o mercantil de la "obra de arte".
- Discernir sobre la valoración de una obra de arte en un contexto de "arte humanizado"¹⁰.
- Explorar cómo influye la popularidad y la fama de una obra u artista en su recepción e interpretación.

3.4. Hipótesis

- No existe un concepto de arte "concreto" porque la expresión no se fundamenta en criterios que respondan con simpleza a un proceso de evolución artística.
- La calidad artística de una obra será proporcional al grado de creatividad del conjunto de factores que la componen, o en su defecto, por la extrema creatividad de alguna de las partes que dan contenido y cuerpo al objeto, suceso o idea.

⁹ *Grado de iconocidad*: Se trata del vínculo que existe entre lo que se expresa y la realidad, la ausencia de ésta o la reflexión conceptual.

¹⁰ "Arte humanizado": Si para Ortega el *arte deshumanizado* no podía interpretarse reflejando las propias vivencias personales del espectador, entre otras cosas, porque las formas o temas impedían acceder a las estructuras expresivas por la simple sensibilización de los ojos del espectador; para nosotros el arte, incluso aquel que es intelectual, se humaniza porque el *receptor "informado"* construye significados basándose en improntas que unen elementos de contenido y expresión con "emociones" individuales provocadas por percepciones pasadas amorfas pero aún en un estado de latencia en el subconsciente del sujeto.

- No importa la naturaleza sensorial, intelectual, o mercantil, mientras haya un público que lo reclame. Diríamos que *lo decorativo*¹¹ se cuele en "lo intelectual"¹² tanto como en "lo sensorial"¹³ o "lo comercial"¹⁴, porque todos son "causa" de un goce estético en el espectador.
- En un contexto de "arte humanizado" la obra de arte (sensorial o intelectual) es apreciada dependiendo del nivel de empatía que suscite en el espectador.
- Las obras muy conocidas socialmente son consideradas por el público (incluso lejos de su propio juicio artístico) como arte, independientemente de su estética o de sus connotaciones teóricas sobre el sentido del arte.

3.5. Técnicas de investigación

Para el análisis de la problemática del arte y de las cuestiones que esta investigación se plantea utilizaremos la bibliografía existente así como la propuesta de un modelo de análisis de la producción artística.

¹¹ *Lo decorativo*: Hace referencia a aspectos artesanales de la creación que tienen por objetivo complementar "espacios de color", el gusto por dicha obra no nace del propio objeto en sí, como en la expresión sensorial, sino que surge de la comunión entre éste y el entorno deseado.

¹² "Lo intelectual": Es una forma de entender el arte, a la vez que de estructurarlo desde y para la comprensión del lenguaje construido por la expresión y su subversión a lo largo de los años.

¹³ "Lo sensorial": Es una manera de apreciar el sentido del arte, más cercana a la percepción emocional de la obra, por parte del espectador, que a una recepción que busca indicios de estructuras lingüísticas propias de la expresión artística.

¹⁴ "Lo comercial": Representa aquellas obras con una finalidad mercantil, ejecutadas desde la consciencia de *lo que funciona* en un contexto de referencia.

- *Análisis creativo de un modelo de producción artística.*

Con el análisis creativo de obras creadas desde principios del siglo XX hasta comienzos del siglo XXI se pretende buscar diferentes aspectos que arrojen luz sobre las características intrínsecas a la creatividad, con el objetivo de observar la influencia de estos parámetros en su aceptación como obras de arte.

- *Focus group.*

El grupo focal es la puesta en común de las opiniones de un público elegido a conciencia para la sesión. Estará compuesto entre 6 y 12 personas, procurando que pertenezcan a variados ámbitos relacionados con el arte o la imagen para que la diversidad de su pensamiento enriquezca el estudio, que versará sobre el concepto de arte.

- *Encuesta de referencia.*

A través de la valoración artística de un número determinado de imágenes por un público no experto en arte, indagaremos en las preferencias creativas del espectador común, definido éste como un receptor con conocimientos en el mundo de la imagen, debido a la educación visual no reglada que recibimos por parte de los medios de comunicación. Analizaremos cuáles son sus demandas artísticas o comerciales e investigaremos sus motivos.

(El conjunto de las metodologías empleadas queda detallado en el capítulo correspondiente al análisis de datos de cada una de ellas; apartados 4.1. *Análisis creativo de un modelo de producción artística*, 4.2. *Focus group*, y 4.3. *Encuesta de referencia*).

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE OBRAS

4.1. *Análisis creativo de un modelo de producción artística*

4.1.0. *Selección de obras de arte*

4.1.0.1. Introducción

Es una forma más de entender el arte ofrecida por nuestro contexto, el arte como proceso que se cuestiona a sí mismo para reformularse. Bajo esta panorámica historicista observamos como los grandes cambios en el concepto de arte han sobrevenido en paralelo a los nuevos ideales sociopolíticos que han degenerado en nuevas formas de pensar, comenzando por el Romanticismo y el Neoclasicismo que acompañaron a la Revolución Francesa y significaron el principio de nuestra interpretación del arte. Lo que diferencia este periodo de pensamiento artístico que va desde el Romanticismo hasta nuestros días es *la aventura de la poesía sobre la poesía* que no es otra cosa que, como dice Eco (1971), la creación de una polémica contra las definiciones conceptuales del arte.

Aspecto al que Hegel llamó la *muerte del arte*, pues el arte conocido no era ya lo que se consideraba como arte verdadero. El arte sensorial dio paso a un arte intelectual, y toda obra que fuera dirigida a los sentidos era superficial, y por tanto, no arte. Pero a lo largo del siglo XX lo que primero fue ruptura e innovación se convirtió en norma, y otra vez vino la subversión, y lo que fue nuevo pasó a ser convencional y clásico, y este continuo desestructurar dio paso al fin de las estéticas, y la libertad conceptual y formal fue al final la tónica creativa, aceptando cualquier obra como arte. La confusión llegó al público para el que lo nuevo o lo clásico dependía de su conocimiento e información, convirtiéndose el arte en un campo necesario de

estudiar para su entendimiento y cuya aceptación corresponde al espectador como individuo más allá de teorías estéticas, incurriendo en el gusto por una técnica determinada.

Si nuestro pensamiento artístico comienza con la *muerte del arte* y la aventura del *arte por el arte*, siendo un continuo acontecer de cambio en la que lo nuevo significa la ruptura con lo anterior, el verdadero sentido de nuestro arte es aquel que cuestiona el lenguaje establecido, siendo lo demás un simple muestrario de técnicas que olvidaron sus estéticas.

Para Ortega y Gasset (2004) aquello que la mayoría de la gente llama goce estético es la capacidad que tiene la obra para que el espectador se interese por los destinos humanos que le propone, llamando arte

al conjunto de medios, por los cuales les es proporcionado ese contacto con las cosas humanas interesantes. (ORTEGA Y GASSET, J., 2004).

Sin embargo, según dice, sentir un cierto grado de empatía con los destinos humanos presentados en la obra de arte es cosa muy distinta del verdadero goce artístico. Siendo conscientes del año de publicación de dicho pensamiento entendemos que la conexión entre la forma del contenido y el espectador no era suficiente para comprender lo que la intelectualidad de la obra nos ofrecía, por ello para discernir el sentido que la obra nos ofrecía en relación a la historia del arte teníamos que observar la substancia del contenido, la cual caminaba alejada de los destinos humanos y muy cercana al mundo de las ideas, dando lugar a lo que Ortega y Gasset llamó la *deshumanización del arte*. En la actualidad, hasta sobre la substancia del contenido reflejamos nuestra identidad personal siendo el conocimiento el que nos ha llevado a una nueva humanización del arte, adormilando la unión entre nuestro contexto y el sentido de la obra de arte, apostando por todo

arte y desconociendo aquel que, como el que deshumanizó, pasa desapercibido por estar fuera de nuestro conocimiento y de nuestros destinos humanos.

Con Velázquez comenzamos a aceptar que la obra de arte era una expresión intelectual, desvinculándose de la artesanía, entendiendo por artesanal aquella obra que obvia lo intelectual tanto en su ejecución como en su funcionalidad simplemente decorativa. Bajo esta alocución y en analogía al desarrollo de desestructuración de las estéticas en la historia del arte, es más arte la obra que cuestiona el lenguaje admitido como convencional, siempre que este cuestionar sea causa de la captación de un todo llamado arte (en su generalidad) y sea consecuencia de la originalidad producida por la comprensión del conjunto del “ente artístico”.

Es más arte aquella obra que hace desarrollar el sentido que tiene el arte, no sólo por el intento de ser leal a su contexto en la búsqueda de la esencia del mismo, sino porque las obras que se desvinculan del encuentro con su propia esencia son artesanía, belleza o fealdad, sentimientos reflejados u olvidados, pero simplemente goce para los sentidos, **estatismo desbocado de un avance imposible sin la experimentación del “ser” arte.**

Aunque esta realidad de sentimiento que promueve la experimentación en pos del interés por el desarrollo sólo es una atopía de un yo y un nosotros en busca de la comprensión relativa que sabiendo de su entelequia postramos al arte en la irremediable validez infinita de sus dispares creaciones, fundiéndose arte y artesanía en una indistinguible masa con adornos adjetivales de confusión y desorientación ilimitada.

Así que pretendemos comprender esta maraña llena de arañas que tejen su tela para atrapar el alimento necesario... ¿Tejen su tela simplemente por instinto de supervivencia para que sus víctimas se conviertan en parte necesaria de su desarrollo vital o lo hacen por la búsqueda consciente y maquiavélica, a la vez que

placentera o intelectual, del sentido de su trabajo al tejer una telaraña dentro de un contexto y estética determinada?

Según Furió (1990) cuando la obra de arte se vincula a su contexto estamos reconstruyendo el marco de referencia necesario para comprender las circunstancias que llevaron a su creación, y, de este modo, poder valorar la importancia de la misma dentro de la “*historia del arte*”.

El grado de innovación, de creatividad, de aportación técnico-lingüística, o, simplemente, el grado en que una obra supera técnicamente, por su belleza, por su capacidad expresiva o por su particular interpretación de la realidad a otras obras, sólo puede establecerse por contraste... (FURIÓ, V., 1990).

Para Furió (1990) valorar la obra basándose en el gusto y en vivencias personales y subjetivas alejadas de la creación artística y enjuiciar la calidad de la obra sin situarla históricamente, es emitir juicios vacíos acerca del objeto que observamos.

4.1.0.2. Criterios de selección de las distintas obras

4.1.0.2.1. Criterios de selección de las imágenes conocidas

Nuestra pretensión es buscar dentro de los distintos géneros artísticos y estéticos (abstracto geométrico, abstracto no geométrico, figuras, paisajes, retratos y otros) las obras que poseen un mayor grado de creatividad. Distinguimos seis géneros artísticos y estéticos porque establecen un universo suficientemente amplio para estudiar, a través de las obras seleccionadas, posibles indicios que nos permitan establecer la existencia de un patrón que determine por qué una obra de arte ha sido considerada como arte.

No se trata de un análisis categórico y cuantitativo, sino orientativo y cualitativo, que pretende comprender por qué es aceptada una obra como arte, indagando en su

género temático, su ubicación, el tiempo en que fueron ejecutadas y la aprobación de su creador por el llamado mundo del arte. Valoraremos la creatividad de las diferentes obras por el estudio de algunos de los elementos que conforman la expresión creativa de la obra.

La puntuación de una obra concreta no refleja la creatividad del artista valorado sino que manifiesta una parte del universo creado del que se pretende sea convenientemente representativo.*

4.1.0.2.1.1. *Temática y formato*

Para tener un abanico lo más amplio posible, diferenciamos entre *abstracción*, *figuración* y *otros*. En la *abstracción* distinguiremos entre obras de arte abstracto geométrico y arte abstracto *no* geométrico; en la *figuración* incluiremos obras cuya temática gire en torno a la figura, el paisaje y el retrato; y en *otros* introduciremos las obras que no tengan cabida en las anteriores.

Bajo el criterio **arte abstracto geométrico** se buscarán obras cuyo modo creativo será la abstracción geométrica. En cambio, en el **arte abstracto no geométrico** se tantearán obras correspondientes a la abstracción no geométrica. Los medios elegidos para ambos apartados son pintura, video-creación, fotografía y otros, encontrando en los diversos formatos suficiente variedad posibilitándonos observar el desarrollo formal dentro de un mismo género a lo largo del tiempo.

En el punto titulado **figuras** serán expuestas aquellas imágenes en las que la forma creativa principal sea la figura humana. En cuanto al medio, seleccionaremos obras de pintura, video-creaciones, fotografías, instalaciones y otros.

* Cuadros de selección de imágenes conocidas incluidos en ANEXOS, en el apartado **I. Tablas y criterios de selección de imágenes conocidas**.

En el denominado **paisajes** elegiremos obras de estilo paisajístico dentro de la gran variedad expresiva y diferentes poéticas bajo los distintos formatos; pictórico, video-creativo, land-art, fotográfico y otros.

En el de **retratos** escogeremos trabajos de género creativa homónimo al nombre de dicha sección con un formato pictórico, video-creativo, fotográfico y otros.

Y por último, en **otros** estarán ubicadas creaciones en las que la idea será el aspecto creativo más notable, obras en las que su composición se aleja de las diferentes formas de abstracción y figuración, y las que por su naturaleza no tengan un lugar bajo los criterios anteriores. Con respecto al medio, tendrán cabida obras pictóricas, ready-mades, performances, happenings, video-creaciones, fotografías, net-arts y otros.

Como hemos dicho, creemos significativo explorar en los modos creativos y medios señalados para obtener resultados que arrojen algún detalle que nos ayude a comprender el intrincado e incomprensible (no por lo que expresa, sino por la falta de valores en la obra) mundo de la creación contemporánea.

4.1.0.2.1.2. Delimitación temporal

En primer lugar, delimitamos los contextos artísticos en cuatro periodos, basándonos en la aparición, existencia y degradación de movimientos de vanguardias históricas, segundas vanguardias y posmodernidad. Buscando igualdades y diferencias entre las distintas obras a lo largo del tiempo.

El fin del siglo XIX y el comienzo del XX simboliza la lucha radical contra las estéticas academicistas iniciada con la idea de la *muerte del arte* de Hegel y el nacimiento de las nuevas estéticas como el impresionismo, japonismo, movimiento nabis, postimpresionismo, simbolismo, puntillismo, etc., que empiezan a romper los

viejos cánones establecidos y dan paso a un campo de libertad creativa e individual sin precedentes en la historia del arte.

Como punto de partida temporal tomamos el periodo que transcurre **desde comienzos de siglo XX hasta principios de los años 40**, no sólo porque surgen con fuerza las primeras obras de las llamadas vanguardias históricas como el expresionismo, fauvismo, cubismo, orfismo, neoprimativismo, rayonismo, suprematismo, futurismo, vorticismo, abstracción, realismo, dadaísmo, surrealismo, etc., sino por la influencia que las creaciones de este periodo tendrán a lo largo del siglo XX.

Las segundas vanguardias y otras corrientes modernas aparecen entre los años 40 y 70 (**desde los años 40 hasta los años 70**), pintura conceptual, espacialismo, expresionismo abstracto, figuración narrativa, informalismo, hiperrealismo, minimalismo, neofiguración, pop art, neodadaísmo, mec art, op art, grupo fluxus, etc., se desarrolla el abandono de los soportes clásicos introducido por los *ready-mades* y aparecen las instalaciones, los happenings y performances como formas nuevas de expresión artística.

El periodo conocido como posmodernidad corresponde prácticamente al último cuarto del siglo XX (**desde mediados de los años 70 hasta los años 90**) y siguen apareciendo nuevas formas de expresión como el land art, la fotografía dirigida, net art, etc., y evolucionando y transformándose otras ya conocidas, la transvanguardia italiana, neomanierismo, graffiti art, nueva figuración pop, pintura neo geo, etc.

Posteriormente, **a partir de los años 90**, la rareza creativa y la búsqueda de la originalidad parece la tónica predominante y, aunque aparentemente se considere como parte del desarrollo creativo del arte nacido a finales del siglo XIX, nos surge la duda de que tras un siglo de intenciones innovadoras, "la innovación por la innovación" no sea más que un reclamo de intenciones comerciales.

4.1.0.2.1.3. Emplazamiento

Dividimos en tres los criterios referidos al emplazamiento; Primero, **obras expuestas en los 20 museos más importantes del mundo**; concebimos los museos como:

Instituciones que albergan colecciones de objetos de interés artístico, histórico o científico, conservados y exhibidos para la enseñanza y entretenimiento del público ("Museo". *Microsoft student 2008* [DVD]. Microsoft corporation, 2007).

Suponemos que las obras expuestas en museos tuvieron, tienen o tendrán mayor calado en el panorama artístico, por ello aquellas obras expuestas en los 20 museos más importantes serán o habrán sido las de mayor calado e influencia en el mundo del arte.

Igual que el dinero, el museo es la verdad de la pintura. Es el punto final de ventas y de tráficos innumerables, de un fabuloso trajín, es el éxtasis, la calma. También la posibilidad de que el acaparamiento de riquezas sea ofrecido a la contemplación. (HENRIC, J., 1983).

Segundo, **obras no expuestas en los 20 museos más importantes del mundo**, comprendiendo las obras ubicadas en las más importantes galerías de arte, ferias y colecciones particulares y realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores citadas a continuación. Son obras igualmente influyentes y cuya importancia es destacable, la diferencia es que no están ubicadas en la meca del arte, los museos... las que están ubicadas en alguno de los 20 museos más importantes del mundo.

Tercero, **otros**, apartado abierto para aquellas obras expuestas en espacios públicos, espacios no marcados y espacios digitales o internet. Además tendrán cabida las obras expuestas en lugares en los que no es necesario pasar una criba para su exhibición.

Se trata de analizar a través de su lugar de emplazamiento qué diferencia unas obras de otras en cuanto a expresión y contenido, o su implicación con la realidad artística iniciada en su contexto de creación, independientemente de la importancia que le otorga el lugar de exposición a la propia obra.

4.1.0.2.1.4. Inclusión o exclusión en las listas de los 100 mejores artistas

La utilización de los criterios de inclusión y exclusión se debe a la necesidad de observar las semejanzas o disimilitudes existentes entre las obras de los artistas mejor valorados y considerados de la historia y aquellos que no están en dichas listas. Reflexionamos sobre la inclusión de unos y la exclusión de otros para indagar en las diferentes características que conforman sus obras para intentar comprender su sentido artístico y las peculiaridades que convierten a unas en creaciones de mayor calidad artística.

Para la evaluación de los artistas usaremos como referencia las listas rescatadas de la página Web www.artfacts.net que ha desarrollado su exhaustiva base de datos de artistas a través de sus colaboraciones con galerías, museos, ferias y asociaciones de marchantes de arte nacionales e internacionales.*

El ranking ordena a los artistas por una escala ordinal según su reconocimiento a los ojos de profesionales (por ejemplo, conservadores, dueños de galería). El objetivo del ranking es ordenar a los artistas por su historial de exposiciones. El Artist Ranking evalúa exposiciones producidas a nivel internacional desde 1998.

El origen del pensamiento de A.R está basado en la teoría de Georg Franck de la economía de atención. Franck demanda que la atención (la fama) en el mundo cultural es económica, y sigue los mismos mecanismos que el capitalismo. El comportamiento capitalista o económico está basado en la propiedad, prestando el dinero y cobrando (cargando) el interés. Para Franck, el conservador (por ejemplo el director de un museo

* (Listas de los 100 mejores artistas vivos, muertos y de la historia, incluidas en ANEXOS, en el apartado **I. a) Listas de los 100 mejores artistas**)

o el dueño de una galería) actúan como inversor financiero. El comisario/inversor presta su propiedad (su espacio de exposición y su fama) a un artista de quien esperan una devolución sobre su inversión en forma de una mayor atención (reputación, fama etc.).

Por lo tanto, la relación entre el dueño de la galería y el artista es como la del inversor y el empresario. El inversor pone su dinero en empresas de las cuales espera beneficios. Se trata siempre de un grupo heterogéneo, donde unos pocos tienen éxito y pagan la inversión de otros con peores resultados.

El Artist Ranking selecciona sólo a los artistas que son de primera fila. Esto no significa que cualquier artista que no esté en la clasificación no sea de primera fila o sea un artista malo. Simplemente significa que en comparación con otros artistas, ellos no tienen tanta actividad expositiva.

El Artist Ranking no juzga el trabajo de un artista específico. Simplemente ordena a artistas según la atención profesional invertida en ellos. Proporcionando a sus destinatarios una impresión sobre la percepción de un artista en concreto a los ojos de los profesionales, pero no refleja el éxito económico real del artista. Artfacts.Net reconoce que puede haber una correlación entre la fama y el dinero pero no es este el objetivo principal del Artist Ranking.

El Artist Ranking otorga mucha importancia a la representación internacional de artistas, escogiendo únicamente como una fuente de valor primaria a los que actúan en estructuras internacionales porque el ranking reconoce el valor de conocimiento mutuo. Sólo los artistas que son comunes a sociedades diversas serán realmente importantes y por lo tanto crearán una especie de marca (clase) o de valor universal (como un estándar). Extraído el 4 de mayo de 2010 del sitio Web http://www.artfacts.net/marketing_new/es/?Servicios,Artist_Ranking...

4.1.0.2.2. Criterios de selección de las imágenes menos conocidas

En este apartado de análisis intentamos buscar aspectos disonantes entre las obras aceptadas como arte por el mundo del arte, para las que haremos una selección de obras de artistas reconocidos por los profesionales y expertos, de creaciones

ubicadas entre los mejores museos y galerías de arte; y las obras menos conocidas, elegidas desde varias páginas webs de temática artística y realizadas por artistas menos populares.

Al igual que en el bloque anterior, clasificaremos las imágenes en seis grupos dependiendo de la temática y la forma; abstracto geométrico, abstracto no geométrico, figuras, paisajes, retratos y otros... Aunque las diferenciaremos dependiendo de su formato y técnica; pintura, arte digital o fotográfico para que el variado campo creado nos permita ponerlas en común con las imágenes más conocidas.

A mediados de los años 70 y principios de los '80 se produce, según Danto (2001), *la muerte de las estéticas*, bajo las que se amparaba aquello que se consideraba como artístico, a partir de aquí, y llevándose a su máxima expresión en nuestros días, da la impresión de que “el arte es arte” de forma arbitraria. Nuestra selección de imágenes comienza desde mediados de los '70 (porque es allí donde comienza nuestro tiempo, en lo que al arte se refiere), aunque para un mayor acercamiento a la actualidad buscaremos obras ejecutadas más cercanas a nuestro días.

Los sitios webs escogidos para este punto tendrán un rango de tráfico, dentro de la temática del arte, que al menos una de ellas, esté entre las 500 más visitadas, otra en las 50.000 más visitadas y, la última entre las 500.000 más visitadas según www.alexa.com, para entender si la calidad creativa disminuye conforme decrece la popularidad, a nivel profano, de las obras reunidas.

Para que las obras recopiladas no sean totalmente desconocidas y posean un cierto interés mediático hemos optado por las obras, que dentro de su página de exposición, más número de visitas han recibido desde el momento de su “subida” a Internet.

Nuestro objetivo es comprender qué diferencia hay entre una obra aceptada como arte y otra que no es considerada como tal por los profesionales o por el público en general, para identificar si existen unos parámetros que identifiquen la calidad plástica y creativa de las creaciones. En definitiva, entender por comparación si hay algún patrón que defina el arte en cuanto que desciende la notoriedad y el prestigio de la obra.*

Las páginas seleccionadas y sus características son las siguientes:

a) Imágenes menos conocidas I. deviantart.com: Rango de tráfico 108 (03-06-2009)... Vinculada con 121.276 páginas... En línea desde 25-04-2000... Rango de tráfico en España 183. (<http://www.alexa.com/siteinfo/deviantart.com>)

b) Imágenes menos conocidas II. artelista.com: Rango de tráfico 27.021 (03-06-2009)... Vinculada con 614 páginas... En línea desde 19-08-2004... Rango de tráfico en España 1.679. (<http://www.alexa.com/siteinfo/artelista.com>)

c) Imágenes menos conocidas III. artistasdelatierra.com: Rango de tráfico 210.937 (03-06-2009)... Vinculada con 159 páginas... En línea desde 08-03-2006... Rango de tráfico en España 21.469. (<http://www.alexa.com/siteinfo/artistasdelatierra.com>)

* Cuadros de selección de imágenes menos conocidas incluidos en ANEXOS, en el apartado **II. Tablas de selección de imágenes menos conocidas**.

4.1.0.3. Categorías de análisis

Para la valoración y posterior análisis utilizaremos una puntuación del 1 al 5, en el que 5 será la puntuación máxima y 1 la mínima. Puntuando las obras basándonos en criterios teóricos esperamos obtener diferencias e igualdades entre las distintas imágenes u objetos.

Con el análisis de imágenes buscamos comprender la incidencia de la calidad artística de la obra en el concepto de arte aceptado en nuestro contexto. Para ello observaremos algunas de las categorías que conforman la creatividad (fluidez, flexibilidad, originalidad, elaboración, coherencia interna, opacidad...) según los materiales mismos, su organización, utilización y formalización de elementos y referentes.

- **Fluidez:** la referencia a la cantidad de elementos pertenecientes tanto al plano del contenido como al plano de la expresión.

- **Flexibilidad:** es la pluralidad y diversidad de los elementos organizados en categorías aplicables tanto el plano del contenido como el de la expresión.

- **Originalidad:** infrecuencia de “respuesta” a las “soluciones de los problemas” estéticos ya sea en el plano del contenido o en el plano de la expresión, y/o sorpresa que causa en el público en general la obra o cualquiera de sus elementos sustanciales o formales tanto del plano del contenido como del plano de la expresión.

- **Elaboración:** la adecuación entre los caracteres definidos que construyen un elemento, elementos o el conjunto de la obra desde la perspectiva del plano del contenido o el plano de la expresión con respecto a la calidad de la obra.

▪ **Coherencia interna:** es la relación existente entre la sustancia y la forma tanto en el plano de la expresión como en el del contenido. Según *Panofsky* (1977) el contenido de la obra, distinto del tema tratado, se manifestará con mayor elocuencia siempre que se equilibre la relación entre la importancia otorgada a la idea y la asignada a la forma. La coherencia interna de la obra será mayor cuanto más evidente sea la concordancia entre la sustancia y la forma de los distintos planos.

▪ **Opacidad:** es el grado que afecta a la visibilidad y calidad referida tanto a los materiales, como a su organización, utilización o formalización de los elementos o referentes.

Cada categoría de análisis será observada dentro del plano de la expresión y del plano del contenido, que a su vez están divididos en sustancia y forma. El plano de la **expresión** implica materiales utilizados, soportes, imágenes perceptivas y su organización, retorización y discurso. Por el contrario, el plano del **contenido** es el tema en sí y la forma en la que se expresa el referente temático.

▪ **Sustancia del contenido:** es el concepto que subyace en los elementos ideológicos, referenciales y sociológicos en el tema que trata la obra, el concepto como esencia del tema, es decir, *el tema en sí*.

▪ **Forma del contenido:** es el cómo se expresa el referente (de forma poética, humorística, filosófica, narrativa, ensayística, etc...).

▪ **Sustancia de la expresión:** son los materiales mismos y el soporte que utiliza la obra.

▪ **Forma de la expresión:** la forma es la estructura adoptada por dicha sustancia. Orden, selección, duración y frecuencia, son aspectos que componen la

estructura formal de la obra. La organización material y la composición definen la forma de la expresión y, por ende, la retorización y el discurso.

4.1.0.3.1. Demostración teórica de las diferentes categorías de análisis

4.1.0.3.1.1. Sustancia del contenido

a) Creatividad – fluidez – sustancia del contenido: es el mayor número de elementos referenciales temáticos que configuran el concepto.

b) Creatividad – flexibilidad – sustancia del contenido: es la pluralidad y diversidad de elementos temáticos organizados en categorías que configuran el concepto.

c) Creatividad – originalidad – sustancia del contenido: es la infrecuencia del *tema en sí* tratado en la obra.

d) Creatividad – elaboración – sustancia del contenido: es el número de elementos referenciales que construyen el tema.

e) Creatividad – coherencia interna – sustancia del contenido: es la interacción elocuente de los elementos referenciales que configuran el tema y la formalización de éste. (Valorando, en este caso, los elementos referenciales que configuran el tema).

f) Creatividad – opacidad – sustancia del contenido: es el grado de claridad con el que se manifiesta el tema.

4.1.0.3.1.2. *Forma del contenido*

h) Creatividad – fluidez – forma del contenido: es el mayor número de elementos que constituyen la forma por la que se expresa el referente.

i) Creatividad – flexibilidad – forma del contenido: es la pluralidad y diversidad de los elementos que constituyen la forma por la que se expresa el referente organizados en categorías.

j) Creatividad – originalidad – forma del contenido: es la infrecuencia de la forma en la que se expresa el referente.

k) Creatividad – elaboración – forma del contenido: es el número de elementos que construyen la forma en la que se expresa el referente.

l) Creatividad – coherencia interna – forma del contenido: es la interacción elocuente entre los elementos que constituyen la forma en la que se expresa el referente y los elementos temáticos y materiales. (Valorando, en este caso, los elementos que constituyen la forma en la que se expresa el referente).

m) Creatividad – opacidad – forma del contenido: es el grado de claridad con el que se manifiesta la formalización del referente.

4.1.0.3.1.3. *Sustancia de la expresión*

a) Creatividad – fluidez – sustancia de la expresión: es el mayor número de elementos materiales seleccionados y utilizados para la construcción de un cuadro, una escultura, un videoarte, un evento o un suceso, etc....

b) Creatividad – flexibilidad – sustancia de la expresión: es la pluralidad y diversidad de los elementos materiales seleccionados.

c) Creatividad – originalidad – sustancia de la expresión: es la infrecuencia de los materiales, soportes o imágenes perceptivas seleccionados.

d) Creatividad – elaboración – sustancia de la expresión: es el mayor número de caracteres que determinan la selección material, de soporte o imagen perceptiva...

e) Creatividad – coherencia interna – sustancia de la expresión: es la interacción elocuente entre la selección material y su organización y estructura. (Valorando, en este caso, el material seleccionado).

f) Creatividad – opacidad – sustancia de la expresión: es el grado de claridad con el que se manifiesta los materiales, soportes e imágenes perceptivas.

4.1.0.3.1.4. Forma de la expresión

h) Creatividad – fluidez – forma de la expresión: es el mayor número de elementos de organización, estructuración, composición, retorización que dan forma al material seleccionado.

i) Creatividad – flexibilidad – forma de la expresión: es la pluralidad y diversidad en la organización, estructuración, composición, retorización del material seleccionado.

j) Creatividad – originalidad – forma de la expresión: es la infrecuencia en la organización, estructuración, composición y el uso retórico del material seleccionado.










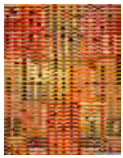




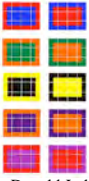

k) Creatividad – elaboración – forma de la expresión: es el mayor número de caracteres que configuran la estructura, composición y uso retórico.

- l) Creatividad – coherencia interna – forma de la expresión: es la interacción elocuente entre la organización, estructuración, composición, retorización y los materiales seleccionados, su formalización expresiva y temática. (Valorando, en este caso, el grado de elocuencia existente en los elementos que componen la forma).
- m) Creatividad – opacidad – forma de la expresión: es el grado de claridad con el que se manifiesta la organización, estructuración, composición, retorización, etc....

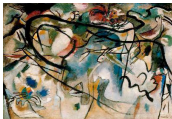



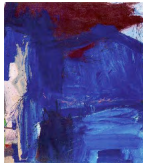









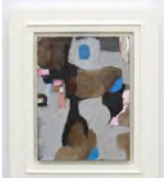

4.1.0.4. Obras seleccionadas












4.1.0.4.1. Selección de imágenes conocidas





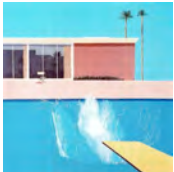







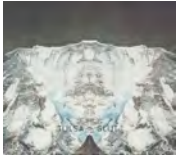



A continuación exponemos 6 *cuadros* (arte abstracto geométrico, arte abstracto *no* geométrico, figuras, paisajes, retratos y otros) con 16 imágenes cada uno, correspondientes a la selección hecha bajo los criterios explicados en el apartado 4.1.0.2.1. *

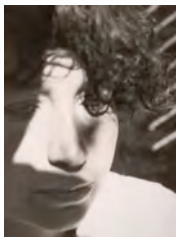







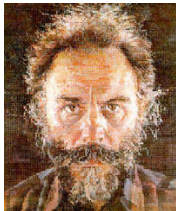







ARTE ABSTRACTO GEOMÉTRICO Pintura Video-creación Fotografía Otros ...	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (1) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas <i>NO</i> incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS <i>NO</i> EXPUESTAS EN MUSEOS... (2) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OTROS... (3) (Realizadas por cualquier artista)
DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...	 Piet Mondrian	 Theo Van Doesburg	 Max Bill	 Charles Biederman
DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...	 Ellsworth Kelly	 Morris Louis	 Agnes Martin	 Richard P. Lohse
DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...	 Sol Lewitt	 Yaacov Agam	 Frank Stella	 Verner Panton
A PARTIR DE LOS AÑOS 90...	 Andreas Gursky	 Peter Halley	 Donald Judd	 Sarah Morris

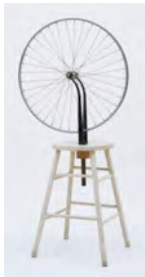


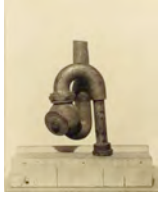







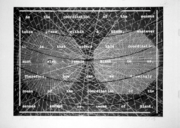

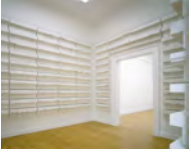

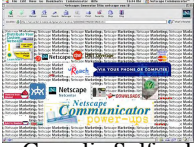
* Ficha de imágenes conocidas recogida en ANEXOS en el punto **III. a) Autor, título, año, técnica y emplazamiento de las imágenes conocidas seleccionadas...**

ARTE ABSTRACTO NO GEOMÉTRICO Pintura Video-creación Fotografía Otros ...	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (1) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS <i>NO</i> EXPUESTAS EN MUSEOS... (2) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OTROS... (3) (Realizadas por cualquier artista)
DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...	 Vasili Kandinsky	 Sonia Delaunay	 Paul Klee	 Marsden Hartley
DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...	 Willem de Kooning	 Bradley W. Tomlin	 Robert Motherwell	 María Elena Viera da Silva
DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...	 Jean Dubuffet	 Pierre Fernández Arman	 Antonio Tápies	 Miquel Barceló
A PARTIR DE LOS AÑOS 90...	 Gerhard Richter	 John Plumb	 Rodney Graham	 Carroll Dunham

FIGURAS Pintura Video- creación Fotografía Instalación Otros ...	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (1) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (2) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OTROS... (3) (Realizadas por cualquier artista)
DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...	 Picasso	 Gustav Klimt	 Salvador Dalí	 Maurice de Vlaminck
DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...	 Willem de Kooning	 Andrew Wyeth	 Jean Dubuffet	 Oscar Bony
DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...	 Georg baselitz	 David Salle	 Marina Abramovic	 Rafael Canogar
A PARTIR DE LOS AÑOS 90...	 Francis Alÿs	 Charles Ray	 Bill Viola	 Joel Peter Witkin



















PAISAJES Pintura Video-creación Land-Art Fotografía Otros ...	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (1) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (2) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OTROS... (3) (Realizadas por cualquier artista)
DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...	 Robert Delaunay	 Edward Hopper	 Georges Braque	 Albert Bloch
DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...	 David Hockney	 Milton Avery	 Robert Smithson	 Malcolm Morley
DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...	 Sigmar Polke	 Richard Estes	 Jean-Michel Basquiat	 Marta Minujin
A PARTIR DE LOS AÑOS 90...	 Edward Ruscha	 Vija Celmins	 Gerhard Richter	 Christo y Jean- Claude

	RETRATOS Pintura Video-creación Fotografía Otros ...	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (1) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (2) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OTROS... (3) (Realizadas por cualquier artista)
DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...	 László Moholy- Nagy	 Modigliani	 George Grosz	 Rudolf Schlichter	
DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...	 Roy Lichtenstein	 Rufino Tamayo	 Andy Warhol	 Lucien Freud	
DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...	 Chuck Close	 León Kossoff	 Robert Mapplethorpe	 Richard Avedon	
A PARTIR DE LOS AÑOS 90...	 Luc Tuymans	 Manuel Valdés	 Christian Boltanski	 Josephine Meckseper	

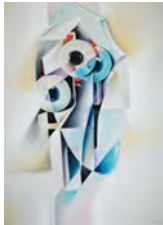





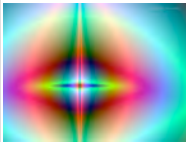



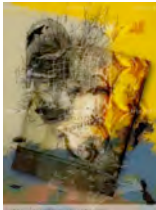
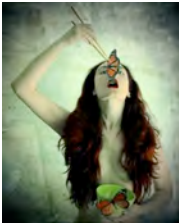






OTROS Pintura Ready-Made Performance Happening Video-creación Fotografía Net-Art Otros ...	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (1) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS <i>NO</i> EXPUESTAS EN MUSEOS... (2) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OTROS... (3) (Realizadas por cualquier artista)
DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...	 Marcel Duchamp	 Hans Richter	 Kazimir Malevich	 Morton Schamberg
DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...	 Sol Lewitt	 Joseph Kosuth	 Piero Manzoni	 Joseph Cornell
DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...	 Jeff Koons	 Chris Burden	 Bruce Nauman	 Shusaku Arakawa
A PARTIR DE LOS AÑOS 90...	 Damien Hirst	 Rachel Whiteread	 Dan Graham	 Cornelia Solfrank









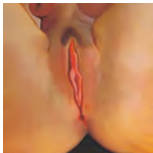

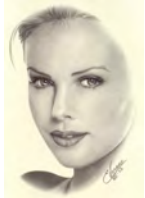


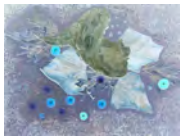


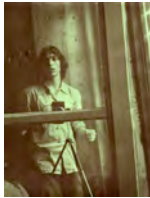

4.1.0.4.2. Selección de imágenes menos conocidas

En los siguientes 3 cuadros, concernientes a las imágenes menos conocidas, se muestran 18 obras en cada uno de ellos y en base a los criterios expuestos en el punto 4.1.0.2.2.*

OBRAS MENOS CONOCIDAS I	ABSTRACTO GEOMÉTRICO	ABSTRACTO NO GEOMÉTRICO	FIGURAS	PAISAJES	RETRATOS	OTROS
PINTURA	 Camartin	 Pskatear...	 Zancan	 Leonidafremov	 Thegirlinthebigbox	 Shimoda7
ARTE DIGITAL	 Synconi	 Dm4	 Andre Kutscherauer	 Evol1314	 Blackeri	 Moodswing0
FOTOGRAFÍA	 Werol...	 Lilyas...	 Zemotion	 Gwarf	 Sfangedfem	 Behindinfinity

* Ficha de imágenes menos conocidas recogida en ANEXOS en el punto III. b) **Autor, título, técnica, año de realización, fecha de obtención, número de visitas de las imágenes menos conocidas seleccionadas...**

OBRAS MENOS CONOCIDAS II						
	ABSTRACTO GEOMÉTRICO	ABSTRACTO NO GEOMÉTRICO	FIGURAS	PAISAJES	RETRATOS	OTROS
PINTURA	 Ruddy Taveras	 Kim Molinero	 Marco Ortolan	 Martha Míguez	 José Mª Martín Sanz	 Juan Carlos Salas Condori
	 Eustaquio Carrasco Carrasco	 Alicia Machimbarrena	 José Luis Barcía Fernández	 Migo We	 Anikó Hencz	 Lia G.
FOTOGRAFÍA	 María José Revuelta Solana	 Natacha Scauso	 Jesús Satón	 Pablo Alvarez Soria	 Alain Ticlavilca Head	 Chema Escribano Beltrán Mediavilla

OBRAS MENOS CONOCIDAS III	ABSTRACTO GEOMÉTRICO	ABSTRACTO NO GEOMÉTRICO	FIGURAS	PAISAJES	RETRATOS	OTROS
PINTURA	 <p>Jeremie Iordanoff</p>	 <p>Ramón Castellano de Torres</p>	 <p>Guennadi Ulibin</p>	 <p>Rufi García Nadal</p>	 <p>Toni Batlles</p>	 <p>Toni Batlles</p>
ARTE DIGITAL	 <p>Blanca Amelila Gabaldón Venegas</p>	 <p>Hicham Elmoutaghi</p>	 <p>Juanma Tapia</p>	 <p>Rolando Tamani</p>	 <p>Elia Verano</p>	 <p>Vicente Fernández</p>
FOTOGRAFÍA	 <p>Ricardo Alipio Vargas Mantilla</p>	 <p>María Esther Robledo B.</p>	 <p>Manuel Mata Oliver</p>	 <p>Juan Carlos del Río</p>	 <p>Joan Canals Saurí</p>	 <p>Joan Canals Saurí</p>

4.1.1. Análisis creativo de obras conocidas

4.1.1.0. Introducción

En el análisis creativo de las imágenes conocidas hemos buscado el grado de fluidez, flexibilidad, originalidad, elaboración, coherencia interna y opacidad en la sustancia y en la forma, tanto en el plano del contenido como en el plano de la expresión a través de la observación de los elementos y aspectos que los componen.

Con el motivo de indagar en el arte actual y pasado, el estudio de la creatividad, dentro de cada género artístico utilizado en nuestra selección de obras (abstracto geométrico, abstracto no geométrico, figuras, paisajes, retratos y otros), se ha realizado desde diferentes perspectivas; el lugar donde están ubicadas las obras elegidas, la aceptación del artista por el llamado mundo del arte y el periodo de tiempo en el que fueron creadas...

Para comenzar observamos que en conjunto son más creativas las obras cuya composición se aleja de las diferentes formas de abstracción y figuración. Sin embargo, las obras en las que su composición gira en torno a la figura, propiamente dicha, son, generalmente, más originales en su organización material, estructura compositiva y discurso, en definitiva, en la forma de la expresión...

Del mismo modo, desde el global del análisis apreciamos que las diferencias creativas entre las obras expuestas en museos y no expuestas en ellos (cuadro 1) son muy leves, así lo denota la puntuación media total obtenida a partir de la aplicación de unos valores numéricos a los códigos seleccionados (flexibilidad, fluidez, originalidad, elaboración, coherencia interna y opacidad) en consonancia con los elementos que conforman los distintos planos del lenguaje.

Cuadro 1

CONTENIDO														EXPRESIÓN																
SUSTANCIA							FORMA							SUSTANCIA							FORMA									
Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	TOTAL		
Media	3,63	2,40	2,81	2,73	3,63	2,02	2,87	3,46	2,23	2,42	2,60	3,71	1,81	2,70	3,44	2,15	1,75	1,73	2,71	1,48	2,21	4,00	2,92	3,25	3,08	3,00	3,08	3,22	2,75	
Moda	3	2	2	2	5	1	2	3	2	2	2	5	1	2	3	2	1	1	1	1	1	4	3	4	3	5	3	3	2	
%	72,5	47,9	56,3	54,6	72,5	40,4	57,4	69,2	44,6	48,3	52,1	74,2	36,3	54,1	68,8	42,9	35,0	34,6	54,2	29,6	44,2	80,0	58,3	65,0	61,7	60,0	61,7	64,4	55,0	
Media y tanto por ciento del conjunto de las obras expuestas en museos...																														
Media	3,48	2,25	3,08	2,79	3,38	2,33	2,89	3,42	2,15	2,71	2,48	3,79	1,83	2,73	3,44	2,13	2,10	2,08	2,79	1,65	2,35	3,92	2,69	3,08	2,94	2,92	3,31	3,14	2,78	
Moda	3	2	4	3	4	1	2	3	2	2	2	4	1	2	3	2	1	2	1	1	2	4	3	4	3	2	3	3	2	
%	69,6	45,0	61,7	55,8	67,5	46,7	57,7	68,3	42,9	54,2	49,6	75,8	36,7	54,6	68,8	42,5	42,1	41,7	55,8	32,9	47,3	78,3	53,8	61,7	58,8	58,3	66,3	62,8	55,6	
Media y tanto por ciento del conjunto de las obras no expuestas en museos...																														

Fuente propia

Entre las obras expuestas en museos y las *no* expuestas en museos observamos que las no ubicadas en ellos poseen la media más elevada, 2,78 ó 55,6%, frente al 2,75 ó 55,0% de las exhibidas en museos.

En la sustancia del contenido 2,89, forma del contenido 2,73 y en la sustancia de la expresión 2,35 están mejor calificadas las obras *no* mostradas en museos, en cambio, en la forma de la expresión (3,22 \Leftrightarrow 3,14) están por encima las presentadas en museos, aunque las diferencias entre todos ellos son muy leves.

También las obras *no* expuestas en museos son más originales en la sustancia (3,08 \Leftrightarrow 2,81) y forma del contenido (2,71 \Leftrightarrow 2,42) y en la sustancia de la expresión (2,71 \Leftrightarrow 2,10), aunque, de nuevo, advertimos la excepción en la forma de la expresión, siendo más originales las expuestas en museos, 3,25 frente al 3,08 de las que están fuera.

En cuanto a la inclusión o exclusión de los artistas en las listas de los 100 mejores (elaboradas por la página Web *Artfacts.NetTM*), y desde un punto de vista general, encontramos que las obras realizadas por artistas incluidos en dichas listas son algo más creativas en su temática, en la forma que adopta el referente y en su composición y discurso. Por el contrario, las obras ejecutadas por artistas que no

* \Leftrightarrow Símbolo usado como "frente a", "contra el", "por", "ante el", "envés" en relación a distintas puntuaciones...

han sido incluidos son levemente más creativas en lo que a selección material se refiere (cuadro 2).

Cuadro 2

CONTENIDO														EXPRESIÓN															
SUSTANCIA							FORMA							SUSTANCIA							FORMA								
Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	TOTAL	
Media	3,54	2,27	3,02	2,73	3,85	2,29	2,95	3,54	2,21	2,81	2,60	4,13	1,94	2,87	3,38	2,08	1,79	1,83	2,88	1,44	2,23	4,02	2,85	3,23	3,02	3,27	3,33	3,29	2,84
Moda	3	2	4	2	5	1	2	3	2	3	2	5	1	2	3	2	1	2	5	1	1	4	3	3	3	5	3	3	2
%	70,8	45,4	60,4	54,6	77,1	45,8	59,0	70,8	44,2	56,3	52,1	82,5	38,8	57,4	67,5	41,7	35,8	36,7	57,5	28,8	44,7	80,4	57,1	64,6	60,4	65,4	66,7	65,8	56,7

Media y tanto por ciento del conjunto de las obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores...

CONTENIDO														EXPRESIÓN															
SUSTANCIA							FORMA							SUSTANCIA							FORMA								
Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	TOTAL	
Media	3,56	2,38	2,88	2,79	3,15	2,06	2,80	3,33	2,17	2,31	2,48	3,38	1,71	2,56	3,50	2,19	2,06	1,98	2,63	1,69	2,34	3,90	2,75	3,10	3,00	2,65	3,06	3,08	2,70
Moda	3	2	3	2	4	1	2	3	2	2	2	4	1	2	3	2	1	1	2	1	1	4	3	4	3	1	3	3	2
%	71,3	47,5	57,5	55,8	62,9	41,3	56,0	66,7	43,3	46,3	49,6	67,5	34,2	51,3	70,0	43,8	41,3	39,6	52,5	33,8	46,8	77,9	55,0	62,1	60,0	52,9	61,3	61,5	53,9

Media y tanto por ciento del conjunto de las obras realizadas por artistas no incluidos en las listas de los 100 mejores...

Fuente propia

Fuente propia

Las obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores tienen la media total más alta con un 2,84 ó 56,7%, contra el 2,70 ó 53,9% de las obras de artistas no incluidos. De igual forma, las creaciones ejecutadas por artistas que aparecen en las listas superan a los trabajos de creadores que no están en ellas, tanto en sustancia (2,95 ⇔ 2,80) y forma del contenido (2,87 ⇔ 2,56) como en la forma de la expresión (3,29 ⇔ 3,08), siendo el caso opuesto la sustancia de la expresión (2,34 ⇔ 2,23).

En relación al tiempo en el que las obras fueron creadas (cuadro 3), diferenciamos cuatro periodos; desde principios de siglo XX hasta los años 40, desde los años 40 hasta los años 70, desde mediados de los '70 hasta los '90 y a partir de los '90, escogidos por la gran influencia que ejercen sobre el arte actual. Así es entre los '40 y los '70 donde, muy ligeramente, distinguimos las obras más creativas en lo concerniente a los factores analizados, sin embargo, las efectuadas desde principios de siglo XX hasta los años 40 poseen temáticas y discursos más originales. Como excepción, las obras posteriores a los años 90 denotan una mayor preocupación por los materiales seleccionados para su creación...

Cuadro 3

Cuadro 3

		CONTENIDO										EXPRESIÓN										TOTAL								
		SUSTANCIA					FORMA					SUSTANCIA					FORMA													
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	
Media	GLOBALES	3,42	2,42	3,13	2,96	3,58	1,88	2,90	3,42	2,25	2,83	2,58	3,71	1,79	2,76	3,29	2,13	1,71	1,88	3,00	1,50	2,25	4,08	2,79	3,58	3,25	3,13	3,35	2,81	
Moda		2	2	2	3	5	1	2	3	2	2	2	5	1	2	3	2	1	2	3	1	1	4	3	4	3	5	3	3	2
%		68,3	48,3	62,5	59,2	71,7	37,5	57,9	68,3	45,0	56,7	51,7	74,2	35,8	55,3	65,8	42,5	34,2	37,5	60,0	30,0	45,0	81,7	55,8	71,7	65,0	65,0	62,5	66,9	56,3
Media y tanto por ciento del conjunto de las obras desde principios del siglo XX hasta los años 40...																														
Media	GLOBALES	3,71	2,50	3,08	2,58	4,08	1,83	2,97	3,63	2,21	2,79	2,50	4,25	1,54	2,82	3,38	2,00	1,88	1,88	3,21	1,38	2,28	3,92	2,83	3,33	2,88	3,38	3,13	3,24	2,83
Moda		4	3	4	2	5	1	2	3	2	2	2	5	1	2	3	2	1	2	5	1	1	4	3	4	3	5	3	3	2
%		74,2	50,0	61,7	51,7	81,7	36,7	59,3	72,5	44,2	55,8	50,0	85,0	30,8	56,4	67,5	40,0	37,5	37,5	64,2	27,5	45,7	78,3	56,7	66,7	57,5	67,5	62,5	64,9	56,6
Media y tanto por ciento del conjunto de las obras desde los años 40 hasta los años 70...																														
Media	GLOBALES	3,21	2,08	2,83	2,88	3,25	2,38	2,77	3,13	2,08	2,21	2,38	3,50	1,83	2,52	3,38	2,25	2,00	1,79	2,04	1,58	2,17	3,79	2,71	2,79	3,04	2,29	2,96	2,93	2,60
Moda		3	2	4	2	2	1	2	3	2	1	2	4	1	2	3	2	1	1	1	1	1	4	3	3	2	1	3	3	2
%		64,2	41,7	56,7	57,5	65,0	47,5	55,4	62,5	41,7	44,2	47,5	70,0	36,7	50,4	67,5	45,0	40,0	35,8	40,8	31,7	43,5	75,8	54,2	55,8	60,8	45,8	59,2	58,6	52,0
Media y tanto por ciento del conjunto de las obras desde mediados de los años 70 hasta los años 90...																														
Media	GLOBALES	3,88	2,29	2,75	2,63	3,08	2,63	2,88	3,58	2,21	2,42	2,71	3,54	2,13	2,76	3,71	2,17	2,13	2,08	2,75	1,79	2,44	4,04	2,88	2,96	2,88	2,92	3,58	3,21	2,82
Moda		5	2	2	2	4	1	1	3	2	3	2	4	1	1	3	2	1	2	4	1	1	5	3	4	4	4	4	1	2
%		77,5	45,8	55,0	52,5	61,7	52,5	57,5	71,7	44,2	48,3	54,2	70,8	42,5	55,3	74,2	43,3	42,5	41,7	55,0	35,8	48,8	80,8	57,5	59,2	57,5	58,3	71,7	64,2	56,4
Media y tanto por ciento del conjunto de las obras posteriores a los años 90...																														

Fuente propia

El periodo más creativo, en cuanto a su puntuación, es el que va desde los años 40 hasta los años 70 con un $\boxed{2,83}$ ó $\boxed{56,6}\%$, muy de cerca están las obras posteriores a los '90 con un $\boxed{2,82}$ ó $\boxed{56,4}\%$ y las obras desde principios del siglo XX hasta los años 40 con un $\boxed{2,81}$ ó $\boxed{56,3}\%$, más lejos está el $\boxed{2,60}$ ó $\boxed{52,0}\%$ de las obras efectuadas desde mediados de los '70 a los años 90.

En la sustancia del contenido el $\boxed{2,97}$ de las obras elaboradas desde los años 40 hasta los '70 es la mayor media, seguida por el $\boxed{2,90}$ de las obras desde principios de siglo XX hasta los años 40, por el $\boxed{2,88}$ de las posteriores a los '90 y por el $\boxed{2,77}$ de las que están entre mediados de los '70 y los '90.

En la forma del contenido el orden es el mismo que en la sustancia del contenido, con la salvedad de que las obras de principios de siglo y las posteriores a los '90 poseen las misma media (subtotal).

En las sustancia de la expresión las obras posteriores a los '90 con un $\boxed{2,44}$ son las más creativas (en lo que a materiales seleccionados y utilizados se refiere), algo

menos, son las obras que van desde los '40 a los '70 con un $\boxed{2,28}$, después las de entre principio de siglo XX y los años 40 con un $\boxed{2,25}$, y por último, las creaciones más "pobres" son las de mediados de los '70 a los '90 con el $\boxed{2,17}$.

Pero es en la originalidad de las obras donde cambia la tendencia radicalmente, siendo el conjunto de las obras de principio de siglo XX a los años 40 las más innovadoras y originales en la sustancia del contenido ($\boxed{3,13} \Leftrightarrow \boxed{3,08} \boxed{2,83} \boxed{2,75}$), forma del contenido ($\boxed{2,83} \Leftrightarrow \boxed{2,79} \boxed{2,21} \boxed{2,42}$) y en la forma de la expresión ($\boxed{3,58} \Leftrightarrow \boxed{3,33} \boxed{2,79} \boxed{2,96}$), en cambio, en la sustancia de la expresión, con un $\boxed{1,71}$ de media, son menos novedosas que las creaciones de los demás periodos de tiempo, frente a las obras posteriores a los '90 que son las que mayor puntuación tienen en este punto, un $\boxed{2,13}$...

4.1.1.1. Arte abstracto geométrico

Al igual que en las demás formas de arte analizadas, en las obras de arte abstracto geométrico seleccionadas hemos indagado, a través de los códigos de análisis, en el grado de creatividad de la temática, de la forma en la que se expresa el tema, de los materiales seleccionados y de la estructura compositiva y discurso..., buscando algún patrón o indicio que determine por qué una obra de arte es considerada como arte...

En su conjunto (cuadro 4), las obras de arte abstracto geométrico seleccionadas son fluidas porque están compuestas por un gran número de elementos en los planos que la conforman; ahora bien, son más flexibles, originales y elaboradas en la organización material, estructura compositiva, retórica y discurso que en el tema y la elección material. En cambio, suelen ser más coherentes entre la temática y sus referentes (plano del contenido) que entre los materiales y su organización (plano de la expresión).

		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL				
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA										
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad		Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal
Cuadro 4																														
Media	T	3,81	1,94	2,50	2,44	3,06	2,19	2,66	3,13	1,63	2,06	2,13	3,81	2,06	2,47	2,81	1,63	1,25	1,69	2,75	1,38	1,92	3,81	2,56	2,75	3,00	2,94	3,06	3,02	2,52
Moda	O	4	2	2	2	2	1	2	3	2	2	2	4	2	2	3	2	1	2	2	1	1	4	3	1	3	2	4	3	2
%	A	76,3	38,8	50,0	48,8	61,3	43,8	53,1	62,5	32,5	41,3	42,5	76,3	41,3	49,4	56,3	32,5	25,0	33,8	55,0	27,5	38,3	76,3	51,3	55,0	60,0	58,8	61,3	60,4	50,3
	L																													

Fuente propia

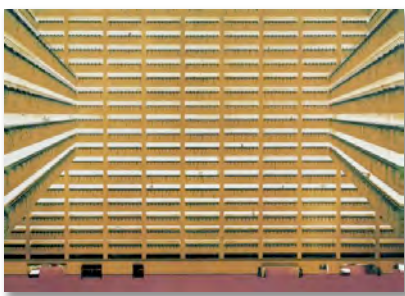
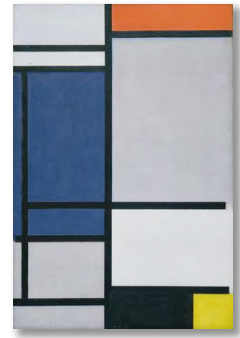
La puntuación media total de la tabla es de **2,52**, lo que representa el **50,3**% del global de la puntuación. El número que más se repite, que representa a la moda en el conjunto del cuadro, es el **2**.

Resaltable es la media del subtotal **3,02** de la forma de la expresión, muy superior a la de la sustancia y la forma del contenido con un **2,66** y **2,47**, y a la obtenida por la sustancia de la expresión que con un **1,92**, generalmente, está muy por debajo de las demás puntuaciones.

Reduciendo el círculo de observación de las imágenes seleccionadas al lugar donde están ubicadas (en los museos o fuera de ellos) no apreciamos grandes desigualdades creativas en el global de las obras mostradas, siendo ligeramente *más creativas*¹⁵ las expuestas en museos. Aunque la composición, la estructura y el discurso (*forma de la expresión*) son más originales, elaboradas y coherentes en las imágenes exhibidas en museos (cuadro 5).

¹⁵ En nuestro análisis la fluidez, la flexibilidad, la originalidad, la elaboración, la coherencia interna y la opacidad son los elementos que constituyen la creatividad de una obra, por ello, cuando hablamos de *más creativas* lo hacemos en relación al grado alcanzado por el conjunto de estos elementos...

En este sentido, destaca *Composición con Rojo, Azul, Negro, Amarillo y Gris* (número 1) de Piet Mondrian por su nueva forma de entender la representación artística (*neoplasticismo*) lo que deriva en un nuevo discurso creativo, en el que la simplificación a través del color y la línea recta es la esencia misma del objeto representado, la expresión más allá de lo real y de lo espiritual, en definitiva, la plástica.



Otra obra a resaltar es la fotografía de Andreas Gursky titulada *Times Square. New York...* (número 4) que nos presenta un discurso muy original a través de la composición y estructura reflejando la divergencia y la dificultad del ser humano de comprender la realidad mostrando la “inexistencia” de la misma. Y una organización y concepto muy elaborado y coherente porque los materiales utilizados aportan los indicios necesarios que nos conducen a la idea, transportándonos a la sociedad de finales de siglo, más preocupada por las apariencias que por el interior.

Es a la vez híper-real e irreal, una imagen indeleble de nuestro mundo artificial, hecho con la ayuda de la herramienta de nuestro tiempo. (<http://www.moma.org/>).

ARTE ABSTRACTO GEOMÉTRICO (lugar de ubicación)																																													
Cuadro 3	CONTENIDO														EXPRESIÓN										TOTAL																				
	SUSTANCIA							FORMA							SUSTANCIA							FORMA																							
	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad		Media	Moda	%																	
Obras expuestas en museos...	1	4	3	2	3	3	1	2,67	3	53,3	3	2	3	2	5	2	2,83	2	56,7	2	2	1	2	3	1	1,83	2	36,7	4	2	5	5	2	3,83	5	76,7	2,79	2	55,8						
	2	4	3	5	2	5	1	3,33	5	66,7	2	2	2	2	5	1	2,33	2	46,7	3	2	1	2	5	1	2,33	2	46,7	4	3	3	2	3	3	3,00	3	60,0	2,75	2	55,0					
	3	4	2	1	2	2	3	2,33	2	46,7	4	2	1	1	5	2	2,50	2	50,0	3	2	1	1	1	1	1,50	1	30,0	4	3	2	4	1	4	3,00	4	60,0	2,33	1	46,7					
	4	5	2	1	1	3	3	2,50	1	50,0	1	1	3	2	3	3	2,17	3	43,3	3	1	1	1	4	1	1,83	1	36,7	4	3	5	5	4	4,33	5	86,7	2,71	1	54,2						
	5	4	2	4	4	2	1	2,83	4	56,7	5	1	2	2	5	1	2,67	5	53,3	2	2	1	1	5	1	2,00	1	40,0	3	3	4	3	4	2	3,17	3	63,3	2,67	2	53,3					
	6	4	2	1	1	4	2	2,33	4	66,7	3	2	2	2	4	2	2,50	2	50,0	2	1	2	3	1	2	1	1,67	1	33,3	4	3	4	5	4	3,83	4	76,7	2,58	2	51,7					
	7	5	2	2	2	2	4	2,83	2	56,7	3	1	1	2	1	3	1,83	1	36,7	3	3	1	1	2	2	2	2,00	3	40,0	3	3	2	2	1	3	2,33	3	46,7	2,25	2	45,0				
	8	4	2	4	4	4	1	3,17	4	63,3	3	1	1	2	2	3	2,00	3	40,0	3	1	1	2	4	2	2	2,17	1	43,3	5	3	4	4	4	3	3,83	4	76,7	2,79	4	55,8				
Media	4,25	2,25	2,5	2,38	3,13	2	2,75		3	1,5	1,88	1,88	3,75	2,13	2,35			2,63	1,75	1	1,5	3,38	1,25	1,92				3,88	2,88	3,5	3,63	3,5	3,13	3,42			2,6								
Moda	4	2	1	2	2	1	2		3	2	2	2	5	2				2	3	2	1	2	3	1	1		1	4	3	5	4	3	3	3			3			2					
%	85	45	50	47,5	62,5	40		55,0		60	30	37,5	37,5	75	42,5			47,1	52,5	35	20	30	67,5	25				38,3	77,5	57,5	70	72,5	70	62,5			68,3			52,5			32,5		
Obras NO expuestas en museos...	9	4	2	4	4	4	3	3,50	4	70,0	3	2	3	3	4	2	2,83	3	56,7	4	2	1	1	5	2	2,50	2	50,0	4	3	1	3	5	4	3,33	4	66,7	3,04	4	60,8					
	10	5	1	2	2	3	4	2,83	2	56,7	5	2	4	4	1	3,33	4	66,7	2	2	1	1	1	2	1,50	2	2	30,0	4	2	4	4	2	4	3,33	4	66,7	2,75	2	55,0					
	11	3	1	4	3	5	1	2,83	3	56,7	3	1	2	2	5	2	2,50	2	50,0	3	2	1	2	1	1	1,67	1	33,3	3	3	3	3	2	2	2,67	3	53,3	2,42	3	48,3					
	12	3	1	2	2	2	3	2,17	2	43,3	4	2	1	1	3	1	2,00	1	40,0	3	1	1	1	1	1	1,33	1	26,7	4	3	1	1	3	2	2,17	1	43,3	1,92	1	38,3					
	13	2	2	2	2	2	2	2,00	2	40,0	2	2	2	2	3	3	2,33	2	46,7	2	1	4	3	2	2	2	2	46,7	3	1	3	3	2	3	2,50	3	50,0	2,29	2	45,8					
	14	4	3	1	3	2	2	2,50	3	50,0	4	2	2	2	4	1	2,50	2	50,0	3	1	1	2	2	1	1,67	1	33,3	4	3	2	2	2	2	2,50	2	50,0	2,29	2	45,8					
	15	4	1	1	2	4	1	2,17	1	43,3	1	1	1	2	4	2	1,83	1	36,7	3	1	1	2	3	2	2	2	40,0	4	1	1	2	3	2	2,17	1	43,3	2,04	1	40,8					
	16	2	2	4	2	2	3	2,50	2	50,0	4	2	3	3	4	4	3,33	4	66,7	4	2	2	3	2	1	2	2	46,7	4	2	1	1	2	4	2,33	4	46,7	2,63	2	52,5					
Media	3,38	1,63	2,5	2,5	3	2,38	2,56		3,25	1,75	2,25	2,38	3,88	2	2,58			3	1,5	1,5	1,88	2,13	1,5	1,92				3,75	2,25	2	2,38	2,38	3	2,63			2,45								
Moda	4	1	4	2	2	3	2		4	2	2	2	4	2				2	3	2	1	1	1	2			1	4	3	1	3	2	4	3			3			2					
%	67,5	32,5	50	50	60	47,5		51,7		65	35	45	47,5	77,5	40			51,7	60	30	30	37,5	42,5	30				38,3	75	45	40	47,5	60			52,5			48,3						

Fuente propia

(Cuadro 5) Observamos que las obras expuestas en museos tienen mayor media total, 2.61, que las no exhibidas en ellos, 2.42... En cuanto a su lugar de ubicación, no hay grandes divergencias en el plano del contenido ni en el plano de la expresión de las obras seleccionadas, a excepción de la forma de la expresión de las imágenes mostradas en museos que con una media de 3.42, son, en su conjunto, más creativas que las ofrecidas fuera.

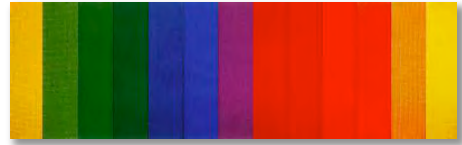
Igualmente destacamos la puntuación media en la originalidad de la estructura, composición, organización, etc. (forma de la expresión) de las obras que están en los museos, 3.5 frente al 2 de las presentadas en otros lugares. La coherencia es otro elemento reseñable en las creaciones que están dentro de los museos, como advertimos en la media de la sustancia ($3.38 \Leftrightarrow^* 2.13$) y forma ($3.5 \Leftrightarrow 2.38$) de la expresión, no así en la sustancia y forma del contenido donde la equidad es el rasgo principal...

Cuando examinamos las obras desde la inclusión o exclusión de sus creadores (cuadro 6) en las listas de los 100 mejores elaboradas por *Artfacts.NetTM*, la tendencia es la misma, porque aunque no existen grandes diferencias creativas entre las obras realizadas por artistas incluidos en ellas y los *no* incluidos, es en la originalidad y la elaboración de la estructura y discurso donde hay mayores divergencias.

Sin embargo, en las obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores hallamos un alto grado de coherencia entre la temática y los elementos referenciales (coherencia interna entre sustancia y forma del contenido). Como ejemplo de obras que poseen una gran coherencia entre la sustancia y la forma del contenido señalamos *Spectrum III...* de Ellsworth Kelly y *Jasper's Dilemma...* de Frank Stella.

* \Leftrightarrow Símbolo usado como "frente a", "contra el", "por", "ante el", "envés" en relación a distintas puntuaciones...

En *Spectrum III* (número 2) el tema es el espectro luminoso que es la esencia del color más allá de la construcción que hace el cerebro de los distintos colores. Los elementos referenciales son los objetos rectangulares que representan la desfragmentación de un color. El tema y sus referentes son causa y consecuencia y viceversa porque ambos aspectos muestran partes de la naturaleza física del color.



En *Jasper's Dilemma* (número 11), de forma coherente con el tema, los objetos referenciales dan lugar a un espacio dicotómico en el que no sólo son la causa del dilema en nuestra elección entre la pintura de color o en blanco y negro, sino que son una metáfora del pensamiento artístico de...

...las "Pinturas Negras" de Stella que en los años 60 hicieron cambiar la dirección de muchos artistas desde el lienzo y los medios pictóricos en busca de un terreno menos maldito. http://www.frieze.com/issue/review/cheryl_donegan/.

En definitiva, no apreciamos grandes contrastes entre las obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores y las creadas por artistas excluidos (cuadro 6), pero es entre las primeras donde vemos un mayor grado de creatividad en determinadas imágenes...

ARTE ABSTRACTO GEOMÉTRICO																															
CONTENIDO														EXPRESIÓN										TOTAL							
SUSTANCIA							FORMA							SUSTANCIA							FORMA										
Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%		
1	4	3	2	3	1	2,67	3	53,3	3	2	3	2	5	2	2,83	2	36,7	2	2	1	2	3	1	1,83	2	36,7	2	76,7	2,79	2	55,8
2	4	3	5	2	5	3,33	5	66,7	2	2	2	2	5	1	2,33	2	46,7	3	2	1	2	5	1	2,33	2	46,7	3	60,0	2,75	2	55,0
3	4	2	1	2	2	2,33	2	46,7	4	2	1	1	5	2	2,50	2	30,0	4	3	2	1	1	1	1,50	4	60,0	2,33	1	46,7	1	46,7
4	5	2	1	3	3	2,50	1	50,0	1	1	3	2	3	3	2,17	3	43,3	3	1	1	1	4	1	1,83	3	36,7	4	5	5	4	54,2
9	4	2	4	4	4	3,50	4	70,0	3	2	3	3	4	2	2,83	3	36,7	4	2	1	1	5	2	2,50	2	50,0	4	3	3	4	60,8
10	5	1	2	2	3	2,83	2	56,7	5	2	4	4	4	1	3,33	4	66,7	2	2	1	1	1	2	1,50	2	30,0	4	2	4	2	55,0
11	3	1	4	3	5	2,83	3	56,7	3	1	2	2	5	2	2,50	2	30,0	3	2	3	3	2	2	1,67	3	33,3	3	3	3	2	48,3
12	3	1	2	2	3	2,17	2	43,3	4	2	1	1	3	1	2,00	1	40,0	3	1	1	1	1	1	1,33	1	26,7	4	3	1	1	38,3
Media	4	1,88	2,03	2,38	3,38	2,77			3,13	1,75	2,13	2,13	4,25	1,75	2,56		2,88	1,75	1	1,38	2,63	1,25	1,81		3,32	3,21	3,56				
Moda	4	2	2	3	3	3	3		3	2	3	2	5	2	2	2	1	4	3	5	5	4	4	4	4	4		2			
%	80	37,5	52,5	47,5	67,5	47,5		55,4	62,5	35	47,5	42,5	85	35			36,3	77,5	55	60	67,5	60	65			64,2					
5	4	2	4	4	2	2,83	4	56,7	5	1	2	2	5	1	2,67	5	53,3	2	2	1	1	5	1	2,00	1	40,0	3	3	4	2	53,3
6	4	2	1	1	4	2,33	4	46,7	3	2	2	2	4	2	2,50	2	30,0	4	3	3	3	4	5	4	3,83	4	76,7	2,58	2	51,7	
7	5	2	2	2	4	2,83	2	56,7	3	1	1	2	1	3	1,83	1	36,7	3	3	3	1	2	2	2,00	3	40,0	3	3	2	2	45,0
8	4	2	4	4	4	3,17	4	63,3	3	1	1	2	2	3	2,00	3	40,0	3	1	1	2	4	2	2,17	1	43,3	5	3	4	4	55,8
13	2	2	2	2	2	2,00	2	40,0	2	2	2	2	3	3	2,33	2	46,7	2	1	4	3	2	2	2,33	2	46,7	3	3	2	2	45,8
14	4	3	1	3	2	2,50	3	50,0	4	2	2	2	4	1	2,50	2	30,0	3	1	1	2	2	1	1,67	1	33,3	4	3	2	2	45,8
15	4	1	1	2	4	2,17	1	43,3	1	1	1	2	4	2	1,83	1	36,7	3	1	1	2	3	2	2,00	3	40,0	4	1	1	2	40,8
16	2	2	4	2	2	2,50	2	50,0	4	2	3	3	4	4	3,33	4	66,7	4	2	2	3	2	1	2,33	2	46,7	4	2	1	2	52,5
Media	4,00	2	2,38	2,5	2,75	2	2,54		3,13	1,5	1,75	2,13	3,38	2,38			2,75	1,5	1,5	2	2,88	1,5	2,02		3,75	2,38	2,5	2,63	2,88	2,83	
Moda	4	2	4	2	2	1	2		3	1	2	2	4	3	2	2	2	4	3	1	2	2	1	2	2	2	2	2	2	2	
%	72,5	40	47,5	50	55	40		50,8	62,5	30	35	42,5	67,5	47,5			47,5	55	30	30	40	57,5	30		40,4	75	47,5	50	52,5	57,5	56,7

Fuente propia

En lo puramente estadístico, (cuadro 6) las obras de artistas incluidos en las listas de los 100 mejores tienen una media mayor, **2,58**, que las creaciones de artistas no incluidos, **2,44**. También el **3,21** de media en la forma de la expresión de las obras de los que están en las listas es superior al **2,83** de las creaciones de los ausentes.

En referencia a la originalidad, las creaciones de artistas encontrados en dichas listas son más innovadores, excepto en la sustancia de la expresión, que con una puntuación de **1,5** revela que los materiales con los que trabajan los artistas excluidos son más novedosos...

Por otra parte, las imágenes de alguno de los 100 mejores creadores son más coherentes que las de sus homólogos "peor" considerados, sobre todo en la sustancia del contenido, **3,38** frente a **2,75**, y en la forma del contenido, **4,25** frente a **3,38**.

Por último, hallamos las obras hechas en el periodo de entre principios del siglo XX y los años 40 (cuadro 7) levemente más creativas y algo más originales en la temática, en los elementos referenciales, en los materiales seleccionados, en la organización, en la estructura, en la composición y en el discurso. Aunque lo más reseñable en la creación abstracta geométrica en este espacio de tiempo con respecto a las posteriores décadas es la coherencia entre los materiales seleccionados y su utilización (coherencia entre sustancia y forma de la expresión).

		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL														
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																				
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%			
Cuadro 7	Desde comienzos de siglo XX hasta los años 40...	1	4	3	2	3	3	1	2,67	3	53,3	3	2	3	2	5	2	2,83	2	56,7	2	2	1	2	3	1	1,83	2	36,7	4	2	5	5	2	3,83	5	76,7	2,79	2	55,8
	5	4	2	4	4	2	1	2,83	4	56,7	5	1	2	2	5	1	2,67	5	53,3	2	2	1	5	1	2,00	1	40,0	3	3	4	3	4	2	3,17	3	63,3	2,67	2	53,3	
	9	4	2	4	4	4	3	3,50	4	70,0	3	2	3	3	4	2	2,83	3	56,7	4	2	1	5	2	2,50	2	50,0	4	3	1	3	5	4	3,33	4	66,7	3,04	4	60,8	
	13	2	2	2	2	2	2	2,00	2	40,0	2	2	2	2	3	3	2,33	2	46,7	2	1	4	3	2	2	2,33	2	46,7	3	1	3	3	2	3	2,50	3	50,0	2,29	2	45,8
Media		3,5	2,25	3	3,25	2,75	1,75	2,75		3,25	1,75	2,5	3,25	4,25	2	2,67		2,5	1,75	3,75	1,75	3,75	1,5	2,17		3,5	2,25	3,25	3,5	4	2,75	3,21		3,76						
Moda		4	2	2	4	2	1	2		3	2	3	2	5	2	2	2	2	1	1	5	1	2		4	3	1	3	5	2		3				2				
%		70	45	60	65	55	35		55,0	65	35	50	45	85	40		53,3	50	35	35	35	75	30		43,3	70	45	65	70	80	55		64,2				54,0			
Fuente propia																																								

A la inversa, la época menos creativa para el arte abstracto geométrico va desde mediados de los años 70 hasta los años 90 (cuadro 9), probablemente por una inclinación en la creación abstracto-geométrica hacia lo conceptual, que significa obviar tema y materiales aunque utilizarlos como excusa de lo intelectual.

		CONTENIDO															EXPRESIÓN															TOTAL									
		SUSTANCIA							FORMA								SUSTANCIA							FORMA																	
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%				
Cuadro 9	Desde mediados de los años 70 hasta los años 90	3	4	2	1	2	2	3	2,33	2	46,7	4	2	1	1	5	2	2,50	2	50,0	3	2	1	1	1	1	1,50	1	30,0	4	3	2	4	1	4	3,00	4	60,0	2,33	1	46,7
		7	5	2	2	2	2	4	2,83	2	56,7	3	1	1	2	1	3	1,83	1	36,7	3	3	1	1	2	2	2,00	3	40,0	3	3	2	2	1	3	2,33	3	46,7	2,25	2	45,0
		11	3	1	4	3	5	1	2,83	3	56,7	3	1	2	2	5	2	2,50	2	50,0	3	2	1	2	1	1	1,67	1	33,3	3	3	3	3	2	2	2,67	3	53,3	2,42	3	48,3
		15	4	1	1	2	4	1	2,17	1	43,3	1	1	1	2	4	2	1,83	1	36,7	3	1	1	2	3	2	2,00	3	40,0	4	1	1	2	3	2	2,17	1	43,3	2,04	1	40,8
	Media	4	1,5	2	2,25	3,25	2,25	2,54		2,75	1,25	1,25	1,75	3,75	2,25	2,17		3	2	1	1,5	1,75	1,5	1,79		3,5	2,5	2	2,75	1,75	2,75	2,54		2,26							
	Moda	4	2	1	2	2	1	2	3	1	1	2	5	2		1	3	2	1	1	1	1	1		1	4	3	2	2	1	2		3					2			
	%	80	30	40	45	65	45		50,8	55	25	25	35	75	45		43,3	60	40	20	30	35	30		35,8	70	50	40	55	35	55		50,8						43,2		
Fuente propia																																									

En este periodo encontramos obras como *All One-Two Three- and Four-part Combinations of Four Colors, Fifteen Vertical Part* (número 3) de Sol Lewitt, con una temática y unos elementos



referenciales poco creativos aunque coherentes, debido a una mayor preocupación por la expresión conceptual, lo que genera un discurso elaborado que artísticamente provoca la interpretación obligatoria del espectador para la existencia de la obra. Desde un punto de vista más metafísico, nos recuerda la necesidad del ser humano de crear clichés estrictamente estructurados. En cuanto al concepto, si las cuatro partes combinadas de cuatro colores suman dieciséis, no puede haber quince partes verticales, faltaría una parte más para completar la combinación. Por ello, la misma ausencia de una parte es vehículo hacia la reflexión de la esencia del ser humano en relación a acciones preestablecidas y hacia la finalización de la obra por el propio espectador, como explica Lewitt:

"la voluntad del artista es secundaria al proceso que inicia desde la idea hasta su finalización. [...] El proceso es mecánico y no debe ser manipulado. Debe seguir su

curso"... Sol LeWitt: "Sentences on Conceptual Art". *Art-Language* 1,1 (May 1969).
(<http://radicalart.info/AlgorithmicArt/enumeration/index.html>).

Entre las obras realizadas a principios de siglo XX y los años 40 (cuadro 7), las creadas desde los años 40 hasta los '70 (cuadro 8) y las hechas a partir de los '90 (cuadro 10), no existen grandes diferencias creativas, es decir, todas poseen una fluidez, flexibilidad, elaboración, coherencia interna y opacidad cuya característica principal es la equidad, aunque en las ejecutadas a principios de siglo vislumbramos una mayor originalidad tanto en la temática, en la forma que se expresa el referente, en la selección material y en su organización, estructura y discurso...

Cuadro 8		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL													
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																			
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%								
Desde los años 40 hasta los años '70	2	4	3	5	2	5	3,33	5	60,7	2	2	2	2	5	1	2,33	2	46,7	3	2	1	2	5	1	2,33	2	46,7	4	3	3	2	3	3	3,00	3	60,0	2,75	2	55,0
	6	4	2	1	1	4	2,33	4	46,7	3	2	2	2	4	2	2,50	2	50,0	2	1	1	2	3	1	1,67	1	33,3	4	3	3	4	5	4	3,83	4	76,7	2,58	2	51,7
	10	5	1	2	2	3	4	2,83	2	56,7	5	2	4	4	4	1	3,33	4	66,7	2	2	1	1	2	1,50	2	30,0	4	2	4	4	2	4	3,33	4	66,7	2,75	2	55,0
	14	4	3	1	3	2	2	2,50	3	50,0	4	2	2	2	4	1	2,50	2	50,0	3	1	1	2	2	1	1,67	1	33,3	4	3	2	2	2	2	2,50	2	50,0	2,29	2
Media		4,25	2,25	2,25	2	3,5	2,25	2,75		3,5	2	2,5	2,5	4,25	1,25	2,67			2,5	1,5	1	1,75	2,75	1,25	1,79		4	2,75	3	3	3	3,25	3,17			2,59			
Moda		4	3	1	2	N/A	2			N/A	2	2	2	4	1		2		3	2	1	2	N/A	1		1	4	3	3	2	2	4		4			2		
%		85	45	45	40	70	45		55,0	70	40	50	50	85	25		53,3	50	30	20	35	55	25		35,8	80	55	60	60	60	65		63,3			51,9			
Fuente propia																																							

		CONTENIDO																		EXPRESIÓN												TOTAL									
		SUSTANCIA									FORMA									SUSTANCIA						FORMA															
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%										
Cuadro 10	A partir de los años 90...	4	5	2	1	3	3	2,50	1	50,0	1	1	3	2	3	3	2,17	3	43,3	3	1	1	1	4	1	1,83	1	36,7	4	3	5	5	5	4	4,33	5	86,7	2,71	1	54,2	
		8	4	2	4	4	4	1	3,17	4	63,3	3	1	1	2	2	3	2,00	3	40,0	3	1	1	2	4	2	2,17	1	43,3	5	3	4	4	4	3	3,83	4	76,7	2,79	4	55,8
		12	3	1	2	2	2	3	2,17	2	43,3	4	2	1	1	3	1	2,00	1	40,0	3	1	1	1	1	1	1,33	1	26,7	4	3	1	1	1	3	2,17	1	43,3	1,92	1	38,3
		16	2	2	4	2	2	3	2,50	2	50,0	4	2	3	3	4	4	3,33	4	66,7	4	2	2	3	2	1	2,33	2	46,7	4	2	1	1	2	4	2,33	4	46,7	2,63	2	52,5
		Media	3,5	1,75	2,75	2,25	2,75	2,5	2,58			3	1,5	2	2	3	2,75	2,38			3,25	1,25	1,25	1,75	2,75	1,25	1,92		4,25	2,75	2,75	2,75	3	3,5	3,17			2,51			
	Moda	N/A	2	4	2	2	3		2		4	1	3	2	3	3		3		3	1	1	1	4	1		1		4	3	1	1	N/A	4		4			1		
	%	70	35	55	45	55	50			51,7	60	30	40	40	60	55			47,5	65	25	25	35	55	25		38,3	85	55	55	55	60	70		63,3			50,2			
Fuente propia																																									

A posteriori de la observación del conjunto de las obras, no hay diferencias sustanciales entre las imágenes seleccionadas. Prácticamente, la **media total** de todas supera el 2 y sólo en una ocasión, y muy levemente, supera el 3, con lo que existe una constante que es la igualdad creativa.

Existen pequeños matices que harían pensar que la calidad artística de las obras expuestas en museos sería mayor que la de las *no* exhibidas, pero, esto dependerá de la importancia que atribuyamos a los distintos aspectos de contenido y expresión.

La mayor media total por periodos es el 2,70 de las obras creadas desde comienzos de siglo XX hasta los años 40 (cuadro 7), seguida de cerca por el 2,59 de las obras ejecutadas desde los años 40 hasta los años 70 (cuadro 8) y el 2,51 de las creaciones llevadas a cabo a partir de los años 90 (cuadro 10). Menos creativas, con un 2,26 en su conjunto son las obras realizadas desde mediados de los '70 a los años 90 (cuadro 9)...

Como norma general las mayores puntuaciones en la originalidad las localizamos tanto en el plano del contenido como en el de la expresión de las obras creadas en la primera mitad del siglo XX (cuadro 7), seguidas muy de cerca por las medias de las obras posteriores a los '90 (cuadro 10), aunque, siempre son inferiores al periodo comprendido entre principios del siglo XX y los años 40 (cuadro 7). El espacio de tiempo en el que son menores es el que va desde mediados de los '70 a los '90 (cuadro 8).

En la sustancia del contenido el 2,75 de media se repite en las obras desde comienzos del siglo XX a los años 40 (cuadro 7) y en las de los años 40 a los '70 (cuadro 8). En la forma del contenido el 2,67 corresponde, igualmente, a las obras de entre principios del siglo XX y los '40 (cuadro 7) y de entre los '40 y los '70 (cuadro 8). Las imágenes posteriores poseen medias inferiores...

En cuanto a la sustancia de la expresión las mayores medias las vemos en las obras de los primeros 40 años del siglo XX (2,17 cuadro 7) y las posteriores a los '90 (1,92 cuadro 10). Del mismo modo, la media de la forma de la expresión de las obras creadas entre principios de siglo XX y los años 40 (cuadro 7) es superior, aunque muy levemente, a las obras efectuadas en años posteriores; el 3,21 de los primeros

años del siglo XX frente al ^{3,17} de los periodos comprendidos entre los '40 y los '70 (cuadro 8) y a partir de los '90 (cuadro 10), y el ^{2,54} de las obras de entre los '70 y los '90 (cuadro 9).

4.1.1.1.1. Análisis interpretativo

En el conjunto de la selección de obras de arte abstracto geométrico encontramos que la composición y organización material, pero sobre todo su provocado discurso en relación al lenguaje artístico, es el aspecto más flexible, original y elaborado de la obra. Sin embargo, existe una mayor coherencia entre el tema y los elementos referenciales, sobre todo son estos los que de forma bastante elocuente determinan la temática de la obra.

En cuanto a la creatividad global de las obras expuestas en museos (^{2,61} cuadro 5) y de las no expuestas en museos (^{2,42} cuadro 5) no hay divergencias reseñables, aunque como demuestra la media obtenida de la suma de la valoración efectuada del 1 al 5 y dependiente de los códigos establecidos como representación de la creatividad en la sustancia y forma del plano del contenido y del plano de la expresión, son ligeramente más creativas las obras expuestas en museos... y son éstas las que poseen un discurso (forma de la expresión) más original, elaborado y coherente que las obras no mostradas en museos.

Del mismo modo, en la totalidad de estas mismas obras, pero separadas por la inclusión (^{2,59} cuadro 6) o exclusión (^{2,44} cuadro 6) de sus creadores en las listas de los 100 mejores artistas elaboradas por *Artfacts.NetTM*, no hay grandes diferencias creativas. No obstante es en la originalidad y la elaboración del discurso artístico (forma de la expresión) de las obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores donde la disyunción creativa es mayor. Igualmente sobresale el grado de coherencia interna entre la sustancia y la forma del contenido (el tema y sus referentes) en las obras cuyos creadores han sido incluidos en dichas listas...

Relacionando las obras por el año en que fueron creadas, es en el periodo desde comienzos de siglo XX hasta los años 40 donde se ejecutaron las obras más originales tanto en temática y referentes, como en materiales seleccionados, composición, estructura y discurso. En el lado contrario de la originalidad de las obras de principios de siglo están las efectuadas desde mediados de los '70 hasta los años 90.

Las obras llevadas a cabo entre los años 40 y los '70 (2,59 cuadro 8) y las hechas a partir de los años 90 (2,51 cuadro 10) son, en conjunto, levemente menos creativas que las de los primeros cuarenta años del siglo XX (2,70 cuadro 7).

Si aceptamos el origen y la idea del arte abstracto geométrico como una nueva visión que representa la esencia del arte desde la estructuración geométrica de la realidad, intelectualizando la mirada del artista y convirtiendo la obra en la expresión de una forma de entender el lenguaje artístico, que más que lleno de sentimientos está lleno de teoría y estructura, comprenderemos el por qué de esa mayor preocupación en la forma de la expresión en las obras abstractas geométricas.

Así que si otorgamos a la reflexión sobre el lenguaje artístico, reflejado en la composición y estructura de la obra, un papel importante en la creación del arte abstracto geométrico y obviamos otros aspectos que conforman la creación comunicativa (como temática, elementos referenciales, etc.), **el resultado que obtenemos de nuestros análisis indica que son las características que forman la expresión las que denotan el grado de creatividad de una obra.**

Basándonos en lo expresado, las obras expuestas en museos (3,42 cuadro 5) están compuestas por elementos más fluidos, flexibles, originales, elaborados, coherentes y opacos en la forma de la expresión que las que no están expuestas en ellos (2,63 cuadro 5)... en segundo lugar, las obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores (3,21 cuadro 6) son, igualmente, más fluidas, flexibles, originales,

elaboradas, coherentes y opacas en la forma de la expresión que las obras creadas por artistas *no* incluidos en la lista (2.83 cuadro 6)...

En último lugar, comprobamos una mayor preocupación por la creatividad en la forma de la expresión (el discurso artístico, la composición, la organización material o la estructura) que en la temática, los referentes o la búsqueda de materiales en los cuatro espacios de tiempo estudiados. En este sentido, hay una mayor inquietud por la comprensión de la realidad a través del discurso artístico, composición, estructura, etc., en las obras de entre principios del siglo XX hasta los años 40 (3.21 cuadro 7), muy alejada de la búsqueda que se da desde mediados de los '70 hasta los '90 (2.54 cuadro 9).

4.1.1.2. Arte abstracto *NO* geométrico

A continuación analizamos las obras de arte abstracto no geométrico seleccionadas. En la abstracción se utiliza la línea, el color, la forma y la estructura como vehículo de expresión, pero a diferencia del arte abstracto geométrico en el que el círculo, el cuadrado y el triángulo se convirtieron en elementos espaciales, en el arte abstracto *no* geométrico es el color el que funciona como sistema fundamental subyacente a la realidad visible.

De forma general (cuadro 11) las obras de arte abstracto geométrico son bastante fluidas en la temática, elementos referenciales, materiales seleccionados, estructura, composición y organización. La temática y los elementos que la conforman son bastante coherentes, sin embargo, no hay tanta elocuencia entre los materiales elegidos y la composición y discurso. La originalidad en los distintos temas tratados (sustancia del contenido) y en la composición, estructura y discurso (forma de la expresión) es otro aspecto destacable, sobre todo en las obras de los primeros tres cuartos del siglo XX, como veremos posteriormente...

		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL				
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA										
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal								
Cuadro 11	TOTAL	4,13	2,31	2,94	2,56	3,69	2,81	3,07	3,88	2,06	2,44	2,25	3,75	2,19	2,76	3,94	2,19	1,50	1,69	2,56	1,75	2,27	4,13	2,75	3,06	2,63	2,56	3,44	3,09	2,80
	Media	5	2	3	3	4	1	3	4	2	2	2	4	2	2	4	2	1	1	1	1	1	4	3	2	2	1	3	3	2
	Moda	82,5	46,3	58,8	51,3	73,8	56,3	61,5	77,5	41,3	48,8	45,0	75,0	43,8	55,2	78,8	43,8	30,0	33,8	51,3	35,0	45,4	82,5	55,0	61,3	52,5	51,3	68,8	61,9	56,0
	%	Fuente propia																												

La media total de las imágenes abstractas *no* geométricas es de **2,80**, lo que representa el **56,0**% de la puntuación global. El número que más se repite, o el número de moda es el **2**.

A su vez resaltamos la puntuación media obtenida en los temas (sustancia del contenido) de las creaciones analizadas, un **3,07**, y la media del subtotal de la composición, organización y estructura (forma de la expresión), el **3,09**, siendo ambas las partes más creativas de las obras abstractas *no* geométricas...

A propósito de las obras expuestas en museos y *no* expuestas en museos (cuadro 12) la igualdad entre sus elementos creativos es la que predomina, aunque, en el global de las imágenes estudiadas, las *no* expuestas en museos son ligeramente más creativas, no siendo el caso en la composición, estructura, organización material y discurso (forma de la expresión) que son las imágenes expuestas en museos las que, muy sutilmente, alcanzan un mayor grado creativo.

En las obras abstractas geométricas no se otorga tanta importancia creativa a la temática como en las obras de arte abstracto *no* geométrico que ven en el tema una motivación creativa más allá del interés original del arte abstracto en la búsqueda de un lenguaje artístico más cercano al espíritu que el que ofrecía el realismo. En este sentido, las obras *no* expuestas en museos son poco más creativas que las mostradas en los museos.



La obra que mejor representa el arte abstracto es *Composición número 5* (número 17) de Vasili Kandinsky en la que el tema de la obra es lo abstracto, reflexionando sobre el lenguaje del arte, al igual que la composición, la organización material y la estructura crean un discurso que plantea una nueva visión de la

representación artística.

Otra obra que se recrea en la temática y en la composición, estructura y discurso es *Batalla de rojos y azules* (número 30) de María Elena Vieira Da Silva en la que el tema manifiesta una lucha que a través de la composición y estructura nos ofrece un discurso que representa una idea en la que lo abstracto no es simplemente una expresión espiritual que está vacía de contenido.



Estadísticamente, (cuadro 12) la mayor media total es de 2.83 correspondiente a las creaciones *no* expuestas en museos, aunque no es muy superior al 2.77 de las imágenes mostradas en museos. Como norma general hay mucha equidad creativa entre las obras de dentro y de fuera del museo, así lo vemos en la media de la sustancia (3.02 \Leftrightarrow * 3.13) y la forma del contenido (2.71 \Leftrightarrow 2.81) y la sustancia (2.23 \Leftrightarrow 2.31) y la forma de la expresión (3.13 \Leftrightarrow 3.06). Una particularidad destacable son las altas puntuaciones en la sustancia del contenido y en la forma de la expresión, característica que denota una mayor preocupación, en conjunto, por los aspectos temáticos y por los elementos que conforman la estructura de las obras.

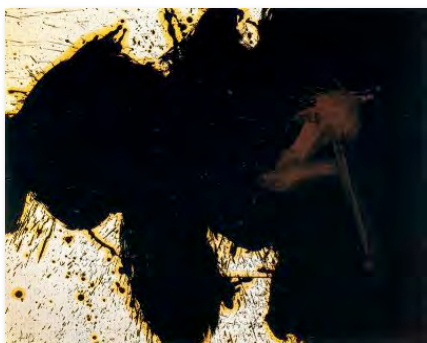
En referencia a la originalidad sobresale la media de la sustancia del contenido de las obras *no* exhibidas en museos, 3.13, y la idéntica puntuación, 3.13, de la forma de la expresión de las imágenes mostradas en museos.

No podemos obviar que, globalmente, se percibe una mayor coherencia entre la sustancia y la forma del contenido que entre la sustancia y la forma de la expresión... Así lo indica, por ejemplo, la puntuación alcanzada por dicho elemento creativo (coherencia) tanto entre la sustancia, 4, y la forma del contenido, 4, de las obras *no* expuestas en museos, como entre la sustancia, 3.38, y la forma del contenido, 3.5, de las creaciones que sí lo están; frente a la coherencia entre la sustancia, 3, y la forma de la expresión, 2.5, de las imágenes que están fuera dichos lugares, o la sustancia, 2.13 y la forma de la expresión, 2.63, de las imágenes que están dentro...

Por otro lado, las obras de arte abstracto *no* geométrico realizadas por artistas *no* incluidos en las listas de los 100 mejores son, en general, algo más creativas que las producidas por artistas incluidos en ellas (cuadro 13). Desmontando las partes que constituyen la obra, comprobamos como las obras hechas por artistas excluidos de

* \Leftrightarrow Símbolo usado como "frente a", "contra el", "por", "ante el", "envés" en relación a distintas puntuaciones...

las listas son más originales en temas, elementos referenciales, materiales seleccionados, composición, estructura, organización y discurso.



Sin embargo, las obras elaboradas por alguno de los 100 mejores artistas (según *Artfacts.NetTM*) son comúnmente más coherentes entre sus temas y los elementos referenciales (sustancia y forma del contenido). Una obra que ejemplifica la coherencia entre la temática y sus referentes es *la cifra 4 sobre una elegía* (número 26) de Robert Motherwell, en la que el tema habla sobre un hecho digno de ser llorado (sustancia del contenido) representado por un objeto que encarna el número 4 y un espacio negro y poético cubierto del simbolismo que posee el color negro (forma del contenido).

Pese a que la igualdad es la característica principal entre las obras seleccionadas plasmadas por unos y otros artistas, los materiales empleados en las obras de los artistas que no han sido considerados entre los 100 mejores las hacen más fluidas, flexibles, originales y opacas... La obra *Integrated painting three* (número 32) de Carroll Dunham muestra la diversidad, opacidad y algo de originalidad de los materiales usados para su composición...



Cuadro 13

[illegible]

Fuente propia

Numéricamente (cuadro 13) no hay grandes diferencias entre los elementos creativos que componen el tema ($\boxed{3,04} \Leftrightarrow^* \boxed{3,10}$), su forma ($\boxed{2,77} \Leftrightarrow \boxed{2,75}$) y las estructuras compositivas ($\boxed{3,13} \Leftrightarrow \boxed{3,06}$) de las obras de artistas incluidos y excluidos de las listas de los 100 mejores. Difieren la puntuación alcanzada por los materiales usados, siendo las obras de los artistas que *no* hallamos en las listas más creativas en la sustancia de la expresión con una media de $\boxed{2,50}$ frente al $\boxed{2,04}$ de los creadores incluidos entre los mejores.

Aunque percibimos que los trabajos de los creadores que *no* aparecen en las listas son, normalmente, más originales que las obras de los que *sí están*, como queda reflejado en las medias; $\boxed{3,38}$ frente al $\boxed{2,5}$ en la sustancia del contenido; $\boxed{2,5}$ por $\boxed{2,38}$ en la forma del contenido; $\boxed{1,88}$ por $\boxed{1,13}$ en la sustancia de la expresión; y un $\boxed{3,38}$ ante el $\boxed{2,75}$ en la forma de la expresión.

Resalta la coherencia entre sustancia ($\boxed{4}$ y $\boxed{3,38}$) y forma del contenido ($\boxed{4,13}$ y $\boxed{3,38}$) tanto de creaciones llevadas a cabo por artistas que encontramos en las listas, como de las realizadas por los que no se localizan en ellas, siendo superiores las de artistas incluidos. La coherencia de ambos grupos de imágenes es menor en la sustancia y en la forma de la expresión...

Analizando las obras de arte abstracto *no* geométrico a partir del periodo en el que fueron creadas, observamos que son más creativas las compuestas en las primeras tres cuartas partes del siglo XX, aunque los matices creativos difieren de las efectuadas entre comienzos del siglo XX y los años 40 y las hechas entre los '40 y los '70...

* \Leftrightarrow Símbolo usado como "*frente a*", "*contra el*", "*por*", "*ante el*", "*envés*" en relación a distintas puntuaciones...

Las obras abstractas *no* geométricas elegidas bajo nuestros criterios de selección y correspondientes a los primeros 40 años del siglo XX (cuadro 14) suelen poseer temáticas y elementos referenciales bastante originales, al igual que aquellos detalles que dan forma a la expresión, como sus composiciones y estructuras subversivas que moldean un discurso cercano al lenguaje de lo espiritual. En obras como *Arrebato de miedo III* (número 25) de Paul Klee y *Abstraction* (número 29) de Marsden Hartley apreciamos lo rebelde e innovador de sus composiciones...



		CONTENIDO															EXPRESIÓN															TOTAL									
		SUSTANCIA									FORMA						SUSTANCIA									FORMA															
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%				
Cuadro 14	Desde comienzos de siglo XX hasta los años 40	17	5	2	5	5	1	3,83	5	76,7	5	2	5	2	5	2	3,50	5	70,0	5	1	1	2	5	1	2,50	1	50,0	5	3	5	5	3	4,33	5	86,7	3,54	5	70,8		
		21	5	2	4	3	4	3,17	4	63,3	4	2	4	3	2	3	3,00	4	60,0	4	3	3	3	1	4	3,00	3	60,0	5	3	4	3	1	2	3,00	3	60,0	3,04	3	60,8	
		25	4	3	3	3	4	3,33	3	66,7	4	3	2	2	4	2	2,83	2	56,7	3	2	1	1	1	1,67	1	33,3	4	3	3	2	2	3	2,83	3	56,7	2,67	3	53,3		
		29	4	2	4	3	4	2	3,17	4	63,3	4	2	4	3	4	2	3,17	4	63,3	4	2	1	3	1	2,00	1	40,0	4	3	4	3	1	2	2,83	4	56,7	2,79	4	55,8	
		Media	4,5	2,25	4	3,5	4,25	1,75	3,38		4,25	2,25	3,5	2,5	3,75	2,25	3,13		4	2	1,5	2	2,5	1,75	2,29		4,5	3	4	3,25	2,25	2,5	3,25		3,00						
	Moda	5	2	4	3	4	1	4		4	2	4	2	4	2		2	4	2	1	2	1	1		1	5	3	4	3	1	3		3								
	%	90	45	80	70	85	35		67,5	85	45	75	50	75	45		62,5	80	40	30	40	50	35		45,8	90	60	80	65	45	50		65,0								

Fuente propia

Las obras que van desde los años 40 hasta los años 70 (cuadro 15) se distinguen de las anteriores por el grado de coherencia entre el tema tratado y sus referentes, y aunque con menos frecuencia, también sobresalen por la coherencia entre los materiales seleccionados y su organización. *La cifra 4 sobre una elegía* (número 26) de Robert Motherwell o *Batalla de rojos y azules* (número 30) de María Elena Vieira Da Silva son ejemplos extremos en la coherencia tanto en el plano del contenido como en el de la expresión.

		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL															
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																					
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%										
Cuadro 15		18	5	2	2	3	5	4	3,50	5	70,0	5	1	3	2	5	4	3,33	5	66,7	5	1	1	2	1	1	1,83	1	36,7	5	2	2	2	3	5	3,17	2	63,3	2,96	5	59,2
Desde los años 40 hasta los años 70	22	5	3	3	3	2	3	3,17	3	63,3	4	3	3	3	4	1	3,00	3	60,0	4	2	1	1	1	1	1,67	1	33,3	4	3	4	2	1	4	3,00	4	60,0	2,71	3	54,2	
	26	3	2	4	2	5	4	3,33	2	66,7	3	2	2	2	5	2	2,67	2	53,3	2	2	1	2	5	2	2,33	2	46,7	4	3	4	2	5	4	3,67	4	73,3	3,00	2	60,0	
	30	5	3	4	3	5	1	3,50	5	70,0	5	2	2	3	5	1	3,00	5	60,0	4	2	1	1	5	1	2,33	1	46,7	4	3	5	4	5	3	4,00	4	80,0	3,21	5	64,2	
	Media	4,5	2,5	3,25	2,75	4,25	3	3,38		4,25	2	2,5	2,5	4,75	2	3,00		3,75	1,75	1	1,5	3	1,25	2,04		4,25	2,75	3,75	2,5	3,5	4	3,46		2,97							
Moda	5	2	4	3	5	4	3		5	2	3	2	5	1		2		4	2	1	2	1	1		1	4	3	4	2	5	4		4					2			
%	90	50	65	55	85	60		67,5	85	40	50	50	95	40		60,0	75	35	20	30	60	25		40,8	85	55	75	50	70	80		69,2						59,4			
Fuente propia																																									

En años posteriores las creaciones artísticas son menos fluidas, algo coherentes y poco originales. En el periodo que comprende desde mediados de los años 70 hasta finales de los '90 (cuadro 16) hay una mayor preocupación por usar materiales originales que en años anteriores. A partir de los '90 (cuadro 17) la creatividad en las obras de arte abstracto *no* geométrico disminuye con respecto a épocas pasadas, porque temas, referentes, materiales, composiciones y discursos son más bien estructuras plásticas y teóricas abusadas...

		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL															
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																					
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%										
Cuadro 16	Desde mediados de los años 70 hasta los años 90	19	3	2	1	2	2	5	2,50	2	50,0	3	2	2	3	2	3	2,50	3	50,0	3	2	1	1	2	1	1,67	1	33,3	4	3	3	3	2	5	3,33	3	66,7	2,50	2	50,0
		23	5	3	3	3	4	1	3,17	3	63,3	4	2	2	2	4	1	2,50	2	50,0	5	3	4	3	4	3	3,67	3	73,3	3	2	3	3	4	3	3,00	3	60,0	3,08	3	61,7
		27	3	2	3	2	4	3	2,83	3	56,7	5	2	3	2	4	3	3,17	2	63,3	4	3	2	2	1	3	2,50	3	50,0	4	3	2	3	1	3	2,67	3	53,3	2,79	3	55,8
		31	3	2	3	2	4	2	2,67	2	53,3	3	2	1	2	3	2	2,17	2	43,3	4	2	1	1	2	2	2,00	2	40,0	4	3	2	2	1	3	2,50	3	50,0	2,33	2	46,7
		Media	3,5	2,25	2,5	2,25	3,5	2,75	2,79		3,75	2	2	2,25	3,25	2,25	2,58		3,75	2,5	4	2,5	1,75	2,25	2,25	2,46		3,75	2,75	2,5	2,75	2	3,5	2,88		2,68					
	Moda	3	2	3	2	4	NA	3		3	2	2	2	4	3		2		4	2	1	1	2	3		2	4	3	3	3	1	3		3				3			
	%	70	45	50	45	70	55		55,8	75	40	40	45	65	45		51,7	80	50	80	35	45	45		49,2	75	55	50	55	40	70		57,5					53,5			
Fuente propia																																									

		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL															
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																					
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%										
Cuadro 17		20	5	2	1	1	4	1	2,33	1	46,7	2	1	1	1	5	2	2,00	1	40,0	4	2	1	1	2	1	1,83	1	36,7	3	2	2	2	4	2	2,50	2	50,0	2,17	2	43,3
		24	3	2	3	1	1	5	2,50	3	50,0	4	2	1	1	1	2	1,83	1	36,7	3	2	1	1	1	2	1,67	1	33,3	4	3	2	1	1	5	2,67	1	53,3	2,17	1	43,3
		28	3	2	1	2	3	5	2,67	3	53,3	3	2	1	2	3	2	2,17	2	43,3	4	2	1	1	3	1	2,00	1	40,0	4	2	1	2	1	5	2,50	2	50,0	2,33	2	46,7
		32	5	3	3	3	3	4	3,50	3	70,0	4	3	3	3	4	3	3,33	3	66,7	5	4	3	3	4	3	3,67	3	73,3	5	3	3	3	4	3	3,50	3	70,0	3,50	3	70,0
A partir de los años 90...	Media	4	2,25	2	1,75	2,75	3,75	2,75		3,25	2	1,5	1,75	3,25	2,25	2,33		4	2,5	1,5	1,5	2,5	1,75	2,29		4	2,5	2	2	2,5	3,75	2,79		2,54							
	Moda	5	2	1	1	3	5	3		4	2	1	1	N/A	2		2		4	2	1	1	N/A	1		1	4	2	2	2	4	5		2			1				
	%	80	45	40	35	55	75		55,0	65	40	30	35	65	45		46,7	80	50	30	30	50	35		45,8	80	50	40	40	50	75		55,8					50,8			
Fuente propia																																									

En el periodo que existe una mayor regularidad de altas puntuaciones totales es en el que va desde los años 40 hasta los años 70 (cuadro 15). Por el contrario es destacable como en las obras realizadas a partir de los años 90 (cuadro 17), la media oscila alrededor del 2'25, excepto en la obra número **32** (*Integrated painting three* de Carroll Dunham) que alcanza el 3,50, levemente inferior a la mayor media 3,54, que procede de la obra, número **17** (*Composición número 5* de Vasili Kandinsky), realizada en los primeros años del siglo XX (cuadro 14).

Pero, desde esta generalidad creativa, no encontramos grandes contrastes, aunque en las medias totales vemos como el periodo más creativo para el arte abstracto *no* geométrico es el que va desde principios del siglo XX hasta los '40 (cuadro 14), seguido muy de cerca por las obras hechas entre los años 40 hasta los '70 (cuadro 15). La media total de ambos espacios de tiempo fluctúa alrededor de 3, lejos del 2,68 de las obras realizadas entre mediados de los '70 y los '90 (cuadro 16), y muy por encima del 2,54 de las obras efectuadas a partir de los '90 (cuadro 17).

En la originalidad comprobamos que la mayor media es de 4, lo que significa el 80 %, que se da en la sustancia del contenido y en la forma de la expresión de las obras ejecutadas en los primeros 40 años del siglo XX (cuadro 14). En el mismo espacio de tiempo y muy de cerca, con un 75 %, se encuentra la originalidad en la forma del contenido. Y es en la sustancia del contenido y en la forma de la expresión de las creaciones de los años 40 a los '70 (cuadro 15) donde se vuelve a superar el 3 de media en la originalidad, alcanzando el 65 % y el 75 %, respectivamente.

4.1.1.2.1. Análisis interpretativo

En conjunto, el contenido y la expresión de las obras de arte abstracto *no* geométrico son bastante fluidos al estar constituidos por una multitud de elementos; suele haber concordancia entre *lo que se escribe y cómo se escribe*, es decir, la sustancia del contenido es coherente con la forma del contenido y viceversa. Otro

aspecto reseñable en este tipo de creaciones es la igual importancia del tema y de la composición, a la que se añade el valor del discurso en las obras de los primeros tres cuartos del siglo XX...

La diferencia creativa entre las obras expuestas en museos (2,77 cuadro 12) y las no exhibidas en ellos (2,83 cuadro 12) es mínima. El énfasis creativo de todas lo encontramos en la temática o sustancia del contenido y en la estructura o forma de la expresión, en algunas en la estructura compositiva u organizativa y en otras en el discurso.

Del mismo modo, no advertimos grandes divergencias creativas en el análisis obtenido de la comparación de las obras realizadas por artistas incluidos (2,74 cuadro 13) en las listas de los 100 mejores (elaboradas por *Artfacts.NetTM*) y no incluidos (2,85 cuadro 13) en ellas. En ambos grupos se da una mayor creatividad en la temática y en la estructura que en la forma en la que se expresa el tema (forma del contenido) y en los materiales seleccionados (sustancia de la expresión). Pero, pese a la equivalencia creativa, los materiales elegidos para sus obras por los artistas que no están entre los 100 mejores (50,0 cuadro 13) son, generalmente, más creativos; poco más fluidos, más flexibles y opacos, algo más originales y elaborados e igualmente coherentes que los escogidos por algunos de los considerados de entre los 100 mejores artistas (40,8 cuadro 13). Aunque, en las obras hechas por artistas contenidos en las listas de los 100 mejores el nivel de coherencia entre el tema o sustancia del contenido (4 cuadro 13) y sus referentes o forma del contenido (4,13 cuadro 13) es mayor que entre la sustancia (3,38 cuadro 13) y la forma del contenido (3,38 cuadro 13) de las obras ejecutadas por artistas excluidos de ellas.

En definitiva, dependiendo del lugar de ubicación y de la consideración del artista por el mundo del arte no existen grandes contrastes entre las obras de arte abstracto *no* geométrico seleccionadas. Lo más destacable es que **la temática y los aspectos que dan forma a la expresión y el discurso son más relevantes que**

los elementos referenciales y los materiales usados, siendo en ellos donde se **manifiesta el grado de creatividad** en este tipo de obras abstractas...

Sin embargo se evidencian diferencias a lo largo del tiempo. Por ejemplo, desde comienzos de siglo XX hasta los años 40 (3.01 cuadro 14) es el periodo más creativo de los estudiados, encontramos creaciones muy originales en el tema que tratan y en las formas en que éste se manifiesta, también en la composición, estructura y en el discurso expresado, que en los primeros 40 años del siglo XX gira alrededor de la búsqueda de una expresión espiritual que nace de lo abstracto como hecho reivindicativo contra el vacío vital que significa el realismo.

La tónica creativa es la misma entre los años 40 y los '70 (2.97 cuadro 15), excepto en la inexistencia de obras de una extrema originalidad, debido a que no se está inmerso en los inicios de una poética subversiva contra su antecesora, sino que las creaciones son producto de una reflexión más profunda dentro de la estética determinada, la de lo abstracto en este caso. Al investigar en su propio "pozo" sus discursos se hacen más densos y opacos que en años anteriores.

Desde mediados de los '70 hasta los años 90 (2.68 cuadro 16) y a partir de los '90 (2.54 cuadro 17) las obras abstractas *no* geométricas son menos creativas. Son fluidas, flexibles y con un discurso tan espeso y opaco como las de años atrás, pero no son tan coherentes y originales, probablemente, a causa de que **se navega hacia un mismo rumbo con un lastre tan pesado que las llena de "todo" pero sin el "nada" de lo nuevo...** y es sólo la opción de los nuevos materiales lo que las acerca a la innovación.

4.1.1.3. Figuras

En las obras seleccionadas para este punto la temática o la estructura giran en torno a la figura, que contrariamente a la abstracción, en la llamada figuración, se representan aspectos cercanos a la realidad. La característica principal de la imagen figurativa a lo largo de la historia es su versatilidad, adaptándose a la expresión conceptual o sensorial de las diferentes estéticas.

En general (cuadro 18) las obras en las que aparece la figura como hecho principal de su expresión poseen una gran cantidad de elementos que constituyen la temática, sus referentes, los materiales, su utilización, la composición y el discurso..., siendo, por tanto, creaciones bastante fluidas. También, sobresale la originalidad en los temas, pero sobre todo en la composición y en el discurso formado por la estructura que, en ocasiones, desde el lenguaje individual, nos traslada, más allá de la simple temática del objeto, a una universalización de la experiencia vital donde el lenguaje artístico es metáfora de la realidad. Por otra parte, entre el tema y sus referentes existe un alto grado de coherencia debido a que son los *figuremas* los que dan forma al tema y es éste la causa de la representación de aquellos.

		CONTENIDO										EXPRESIÓN												
		SUSTANCIA					FORMA					SUSTANCIA					FORMA							
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	TOTAL	
Cuadro 18																								
Media	T	3,13	2,21	3,19	3,00	4,19	2,13	2,99	3,38	2,44	2,63	2,88	4,13	2,38	2,97	3,19	2,50	2,38	2,38	2,44	1,94	2,47	4,13	3,06
Moda	O	3	2	4	2	5	1	2	3	2	1	3	5	1	3	3	2	1	2	1	1	2	5	3
%	A	62,5	46,3	63,8	60,0	83,8	42,5	59,8	67,5	48,8	52,5	57,5	82,5	47,5	59,4	63,8	50,0	47,5	47,5	48,8	38,8	49,4	82,5	61,3
	L																							

Fuente propia

La media total de las imágenes analizadas para esta sección de *Figuras* (cuadro 18) es de **2,96**, lo que significa el **59,1%** del total. El número de moda es el **3**. Igualmente es destacable la puntuación del subtotal en la forma de la expresión **3,40**, muy

superior a la alcanzada por la sustancia del contenido ^{2.99}, forma del contenido ^{2.97} y sustancia de la expresión ^{2.47}... No podemos olvidar que en conjunto son creaciones excepcionalmente novedosas y extrañas en su composición, estructura y organización (forma de la expresión), como así lo indica la puntuación media total (^{3.69} cuadro 18) del punto de *originalidad*.

La puntuación del total es muy cercana a 3, haciendo que las obras en las que aparecen "figuras" sean bastante creativas, debido a multitud de aspectos, pero, probablemente, uno de ellos sea la versatilidad representativa de la figura y su aplicación conceptual a la vez que sensorial.

En relación al análisis de las obras dependiendo del lugar donde se muestran al público, distinguimos las que están expuestas en museos de las que no lo están (cuadro 19). Globalmente, en las creaciones cuyo contenido y expresión se desarrolla en torno a la figura, son algo más creativas las obras que no están expuestas en museos, son habitualmente más originales en el tema ofrecido y sus referentes y en los materiales que los artistas seleccionan, del mismo modo que son muy coherentes en el tema ^{4.5} y en sus elementos referenciales ^{4.75}...

En la forma de la expresión (composición, estructura, organización material, discurso...) son ligeramente más creativas las obras expuestas en museos, aunque en su relación con los materiales empleados son más coherentes las obras no expuestas en museos. A su vez los materiales que utilizan los artistas en las obras no expuestas en museos son más originales que los que se usan en las obras expuestas en museos, el principal motivo será la adaptación de determinadas creaciones al museo como espacio tradicional de exposición, así es el caso de la performance llamada *la familia obrera* (número 46) de Oscar Bony que exhibe en vivo a una familia obrera...



Un ejemplo de originalidad y coherencia en la temática y en los elementos referenciales en las obras no expuestas en museos es la obra de Salvador Dalí titulada *Joven virgen autosodomizada por los cuernos de su propia castidad* (número 41) en la que el tema que se “escapa” de su propia originalidad es representado por una multitud de símbolos fálicos que definen de forma muy elocuente el erotismo tratado.



La obra de Picasso, *las señoritas de Avignon* (número 33), nos sirve como modelo creativo de las obras expuestas en museos, en ella la temática es sólo la excusa para cuestionar la idea tradicional de pintura a través de la composición y organización, presentando un discurso en el que la propia idea es estructura en sí misma, es decir, el arte es forma pura. Todo lo contrario al arte abstracto para el que la esencia de la expresión es la idea.

FIGURAS (lugar de ubicación)		CONTENIDO										EXPRESIÓN										TOTAL																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																									
		SUSTANCIA					FORMA					SUSTANCIA					FORMA																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																														
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	%																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																														
Cuadro 19																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
Obras expuestas en museos...		33	3	2	2	2	5	1	2,50	2	50,0	5	3	1	3	3	5	3,33	3	66,7	4	2	1	2	3	1	2,17	2	43,3	5	4	4	5	5	4,50	5	90,0	3,13	5	62,5																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																							
		34	2	2	3	2	5	1	2,50	2	50,0	3	2	4	3	5	3	3,33	3	66,7	2	2	1	2	1	1	1,50	2	30,0	5	4	4	4	3	3,83	4	76,7	2,79	2	55,8																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																							
		35	3	2	2	2	4	2	2,50	2	50,0	3	3	1	2	4	1	2,33	3	46,7	2	2	1	2	1	1	1,50	2	30,0	4	3	3	3	2	3,00	3	60,0	2,33	2	46,7																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																							
		36	4	2	2	2	3	3	2,67	2	53,3	5	3	5	4	4	4	4,17	4	83,3	4	3	2	2	2	2	2	2,50	2	50,0	5	4	2	2	4	3,50	4	70,0	3,21	2	64,2																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																						
		37	5	3	4	3	4	4	3,83	4	76,7	4	2	2	3	3	2	2,67	2	53,3	4	3	3	3	3	2	3	3,00	3	60,0	5	4	4	3	3	3,67	3	73,3	3,29	3	65,8																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																						
		38	3	3	2	2	3	1	2,33	3	46,7	3	2	1	2	2	1	1,83	2	36,7	4	3	1	2	1	1	2	2,00	1	40,0	3	3	3	3	1	2	2,50	3	50,0	2,17	3	43,3																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																					
		39	2	2	4	4	3	2	2,83	2	56,7	4	3	2	3	3	2	2,83	3	56,7	3	3	2	2	1	2	2	2,17	2	43,3	3	2	4	4	1	4	3,00	4	60,0	2,71	2	54,2																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																					
		40	3	2	3	4	4	1	2,83	3	56,7	3	2	1	3	4	1	2,33	3	46,7	3	2	4	3	4	2	3	3	3,00	3	60,0	5	4	4	3	3	3,50	4	70,0	2,92	3	58,3																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																					
Media		3,13	2,25	2,75	2,63	3,88	1,88	2,75				3,75	2,5	2,13	2,88	3,5	2,38	2,85				3,25	2,5	1,88	2,25	1,88	1,63	2,23		4,38	3,5	3,75	3,25	2,5	3,25	3,44		2,85																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																									

Fuente propia

(Cuadro 19) Las obras *no* expuestas en museos poseen una mayor media total, 3.09 ⇔* 2.82. Igualmente la media de las creaciones *no* exhibidas en dichos lugares tanto de la sustancia del contenido 3.23, de la forma del contenido 3.08, como de la sustancia de la expresión 2.71, son más elevadas que el 2.75, 2.85, 2.23, respectivamente, de las imágenes mostradas en museos; en cambio, el 3.44 de éstas es superior al 3.35 de las presentadas fuera del "museo".

En lo referente a la originalidad la tendencia es la misma, las obras *no* expuestas en museos son generalmente más originales, excepto en la forma de la expresión que con un 3.63 son superadas por el 3.75 de las obras exhibidas en los museos.

En cuanto a la coherencia, también son los trabajos encontrados en lugares *no* institucionales los que son más elocuentes, el 4.5 frente al 3.88 en la sustancia del contenido, el 4.75 por el 3.5 en la forma del contenido, el 3 contra el 1.88 en la sustancia de la expresión y el 3.38 por el 2.5 en la forma de la expresión.

En definitiva, se percibe que el interés y la preocupación (en grado excepcional) por la originalidad de los elementos estructurales, compositivos y discursivos es una característica que crea tendencia y determina la calidad artística de las obras.

Por otra parte, globalmente las obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores, según *Artfacts.NetTM*, son algo más creativas que las efectuadas por artistas que no están en las listas (cuadro 20).

Las ejecutadas por artistas aceptados entre los 100 mejores poseen mayor elocuencia entre el tema y sus referentes, es decir, suelen ser bastante coherentes, aunque es en la forma del contenido donde existe una mayor diferencia creativa entre unas obras y otras; por ejemplo, las formalizadas por alguno de los mejores

* ⇔ Símbolo usado como "frente a", "contra el", "por", "ante el", "envés" en relación a distintas puntuaciones...

artistas tienen una gran cantidad de elementos referenciales bastante originales y elaborados que en muchas ocasiones son complejos de comprender al ser algo opacos.



La obra de Willem de Kooning, *Woman I* (número 34), conjuga el tema a partir de un espacio atemporal en el que se alza un figurema muy voluptuoso. Es una obra muy coherente donde la temática es causa y consecuencia de la forma en que se representa al tema, la mujer, no como objeto de un cuadro, sino como una idea que va desde diosas de fertilidad Paleolíticas a muchachas pin-up contemporáneas¹⁶. La anulación del tiempo, producto de la unión entre lo nuevo y lo viejo personalizado en la figura humana, llena de originalidad la forma del contenido, caracterizada por ofrecer un nuevo enfoque de la figura, más lejos de lo figurativo y más cerca del expresionismo abstracto.

Observamos una mayor preocupación en la búsqueda de nuevos materiales (sustancia de la expresión) por parte de los artistas no incluidos en las listas de los 100 mejores. La obra de Joel Peter Witkin, *Mujer pájaro* (número 48), utiliza materiales habitualmente marginados y que difieren de lo cotidiano para la composición de sus fotografías, como cadáveres o trozos de cadáveres.



En cuanto a la composición, la estructura, la organización y el discurso (forma de la expresión) la calidad creativa es más fluida, flexible y opaca en las obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores, aunque en la originalidad no hay grandes divergencias.

¹⁶ **Publication excerpt** *The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999...*



En definitiva, todas las creaciones seleccionadas cuya temática, referentes o expresión gira en torno a la figura planean dentro de un mismo universo creativo en lo que a aspectos formales se refiere. Un ejemplo que representa la búsqueda de un lenguaje artístico que reflexiona sobre tradición e innovación

es la obra *The greeting* (número 44) de Bill Viola en la que compone y estructura la luz y el color desde la influencia pictórica del italiano manierista Jacopo da Pontormo aunque olvidando el lienzo y el óleo al utilizar la tecnología como vehículo expresivo¹⁷. El resultado es una obra que profundiza en la importancia de la tradición en la pintura a través de la relación coherente entre los materiales empleados y su organización, produciendo la posibilidad de que la pintura se revele al tiempo.

¹⁷ «*The Greeting*» reaches back to take hold of artistic and historical origins. Serving in particular as the model for this piece is the painting of the same name by Italian mannerist Jacopo da Pontormo, dating from 1528-1529. With modern technical means, Viola creates a reenactment of the work and, in doing so, comments on both the history of salvation and the tradition of painting... (Source: Barbara Könches in: «*Seeing Time*», Kramlich Collection: on1.zkm.de/kramlich/viola)

FIGURAS	CONTENIDO										EXPRESIÓN										TOTAL								
	SUSTANCIA					FORMA					SUSTANCIA					FORMA					Media	%							
	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Opacidad	Media	Moda	%					
Obras realizadas por artistas incluidos en las listas de 100 mejores...	33	3	2	2	5	1	2,50	2 50,0	5	3	1	3	3	5	3,33	3 66,7	4	2	1	2	3	1	2,17	2 43,3	5	4,50	90,0	3,13	5 62,5
	34	2	2	3	2	5	1	2,50	2 50,0	3	2	4	3	5	3,33	3 66,7	2	2	1	2	1	1,50	2 30,0	5	4	76,7	2,70	2 55,8	
	35	3	2	2	2	4	2	2,50	2 50,0	3	3	1	2	4	2,33	3 66,7	2	2	1	2	1	1,50	2 30,0	4	3	60,0	2,33	2 46,7	
	36	4	2	2	2	3	3	2,67	2 53,3	5	3	5	4	4	4,17	4 83,3	4	3	2	2	2	2,50	2 50,0	5	4	70,0	3,21	2 64,2	
	41	5	4	5	4	5	4	4,50	90,0	5	3	5	4	5	4,33	5 86,7	3	2	1	2	2	1,83	2 36,7	5	3,67	73,3	3,58	5 71,7	
	42	3	2	3	3	5	1	2,83	3 56,7	2	2	3	2	5	1	2,50	2 50,0	3	2	1	2	1	1,67	1 33,3	3	46,7	2,33	3 46,7	
	43	3	2	4	3	5	5	3,67	73,3	3	2	3	3	5	4	3,33	3 66,7	4	3	4	3	5	4	3,83	4	76,7	3,63	3 72,5	
	44	4	3	4	4	4	3	3,67	73,3	4	3	4	4	5	3	3,83	4 76,7	3	3	2	2	5	2	2,83	2 56,7	5	80,0	3,58	4 71,7
	Media	3,38	2,38	3,13	2,75	4,5	2,5	3,10		3,75	2,63	3,25	3,13	4,5	3,13	3,40		3,13	2,38	1,63	2,13	2,5	1,63	2,23				3,0	
	Moda	3	2	2	2	5	1	2		5	3	1	3	5	4	3	3		4	2	1	2	1	1	2			4	
%	67,5	47,5	62,5	55	90	50		62,1	75	52,5	63	62,5	90	62,5		67,9	62,5	47,5	32,5	42,5	50	32,5					71,3		
Obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores...	37	5	3	4	3	4	4	3,83	4 76,7	4	2	2	3	3	2	2,67	2 53,3	4	3	3	2	3	3	3,00	3	3,67	73,3	3,29	3 65,8
	38	3	3	2	2	3	1	2,33	3 46,7	3	2	1	2	2	1	1,83	2 36,7	4	3	1	2	1	2,00	1 40,0	3	2,50	50,0	2,17	3 43,3
	39	2	2	4	4	3	2	2,83	2 56,7	4	3	2	3	3	2	2,83	3 75,0	3	3	2	2	2	2,17	2 43,3	3	3,00	60,0	2,71	2 54,2
	40	3	2	3	4	4	1	2,83	3 56,7	3	2	1	3	4	1	2,33	3 75,0	3	2	4	3	4	2	3,00	3	3,50	70,0	2,92	3 58,3
	45	3	2	1	2	5	1	2,33	2 46,7	3	3	1	2	5	1	2,50	3 75,0	3	2	1	3	3	2,50	3	3,00	60,0	2,58	3 51,7	
	46	3	2	4	4	5	1	3,17	4 63,3	2	2	4	3	5	1	2,83	2 53,3	2	2	2	2	1	2,67	2 53,3	3	3,50	70,0	3,04	2 60,8
	47	2	2	3	3	5	1	2,67	2 53,3	3	2	3	3	5	1	2,83	3 75,0	4	3	4	3	3	2	2,83	3	3,17	63,3	2,88	3 57,5
	48	2	2	5	4	2	3	3,00	2 60,0	2	2	2	2	2	2	2,50	2 50,0	3	3	5	4	4	3	3,50	3	3,50	70,0	3,13	2 62,5
	Media	2,88	2,25	3,38	3,25	3,88	1,75	2,88		3	2,25	2,63	2,63	3,75	1,63	2,54		3,25	2,63	3,03	2,63	2,38	2,25	2,71				3,84	
	Moda	3	2	4	4	5	1	2		3	2	2	3	3	1	2	2		3	3	1	3	1	2	3			3	
%	57,5	45	63	65	77,5	35		57,5	60	45	40	52,5	75	32,5		50,8	65	52,5	62,5	52,5	47,5	45				64,6		56,8	

Fuente propia

Con respecto a la puntuación alcanzada (cuadro 20) son las obras de artistas incluidos entre los 100 mejores los que ostentan una mayor puntuación, 3,07 contra el 2,84 de sus opuestos. Igualmente entre las imágenes de los artistas mejor considerados encontramos las medias más altas en la sustancia del contenido, 3,10, en la forma del contenido, 3,40, en la forma de la expresión, 3,56, frente al 2,88, 2,54, 3,23, respectivamente, pertenecientes a los trabajos ejecutados por artistas que *no* están entre los más valorados... en cambio, estos suelen tener mayores medias en la sustancia del a expresión, 2,71 \Leftrightarrow 2,23.

En cuanto a la originalidad existe cierta disparidad. En la sustancia del contenido (3,25 \Leftrightarrow^* 3,13) y en la sustancia de la expresión (3,13 \Leftrightarrow 1,63) la media es más alta en las obras de artistas *peor* estimados, mientras que en la forma del contenido (3,25 \Leftrightarrow 2) y en la forma de la expresión (3,75 \Leftrightarrow 3,63) son las creaciones de los artistas más apreciados donde localizamos medias superiores.

La coherencia interna alcanza altas cotas en las obras de los creadores mejor valorados, 4,5 en la sustancia y la forma del contenido frente al 3,88 y al 3,75, respectivamente, de las creaciones de sus homólogos menos respectados por el "mundo del arte". También en la sustancia y forma de la expresión son las imágenes de los artistas incluidos en las listas de los 100 mejores los que poseen mayor coherencia, 2,5 y 3,13.

En relación a la creatividad de las obras analizadas dependiendo de la fecha de su ejecución, percibimos como más creativos dos de los cuatro periodos establecidos; primero, el que va desde comienzos del siglo XX hasta los años 40 (cuadro 21); y segundo, el que comienza a partir de los años 90 (cuadro 24). En ambos periodos destaca la temática, sus referentes, la composición, la estructura y el discurso;

* \Leftrightarrow Símbolo usado como "frente a", "contra el", "por", "ante el", "envés" en relación a distintas puntuaciones...

aunque en los años posteriores a los 90 también resalta la búsqueda de nuevos materiales. En los '40 y los '90 se crearon obras con la figura como aspecto central bastante creativas, pero no son tan usuales como a principio y final del siglo XX. La tónica creativa en la preocupación por los temas, por sus referentes y por las formas de expresión es la misma que la del comienzo y el término del siglo, aunque en menor grado.

		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL														
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																				
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%			
Cuadro 21	Desde comienzos de siglo XX hasta los años 40...	33	3	2	2	2	5	1	2,50	2	50,0	5	3	1	3	3	5	3,33	3	66,7	4	2	1	2	3	1	2,17	2	43,3	5	4	4	4	5	5	4,50	90,0	3,13	5	62,5
		37	5	3	4	3	4	4	3,83	4	76,7	4	2	2	3	3	2	2,67	2	53,3	4	3	3	3	2	3	3,00	3	60,0	5	4	4	3	3	3	3,67	73,3	3,29	3	65,8
		41	5	4	5	4	5	4	4,50	5	90,0	5	3	5	4	5	4	4,33	5	100,0	3	2	1	2	2	1	1,83	2	36,7	5	3	4	3	2	5	3,67	73,3	3,58	5	71,7
		45	3	2	1	2	5	1	2,33	2	46,7	3	3	1	2	5	1	2,50	3	50,0	3	2	1	3	3	3	2,50	3	50,0	4	3	3	3	3	2	3,00	60,0	2,58	3	51,7
	Media	4	2,75	3	2,75	4,75	2,5	3,29		4,25	2,75	2,25	3	4	3	3,21		3,5	2,25	1,5	2,5	2,5	2	2,38		4,75	3,5	3,75	3,25	3,25	3,75	3,71		3,15						
	Moda	3	2	N/A	2	5	1	5	5	3	1	3	3	N/A	3		3	4	2	1	2	3	1	3		5	4	4	3	3	5		3			3				
	%	80	55	60	55	95	50		65,8	85	55	45	60	80	60		64,2	70	45	30	50	50	40		47,5	95	70	75	65	65	75		74,2					62,9		
Fuente propia																																								

Cuadro 24		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL														
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																				
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%									
A partir de los años 90...	36	4	2	2	2	3	3	2,67	2	53,3	5	3	5	4	4	4	4,17	4	83,3	4	3	2	2	2	2	2,50	2	50,0	5	4	4	2	2	4	3,50	4	70,0	3,21	2	64,2
	40	3	2	3	4	4	1	2,83	3	56,7	3	2	1	3	4	1	2,33	3	46,7	3	2	4	3	4	2	3,00	3	60,0	5	4	4	3	3	2	3,50	4	70,0	2,92	3	58,3
	44	4	3	4	4	4	3	3,67	4	73,3	4	3	4	4	5	3	3,83	4	76,7	3	3	2	2	5	2	2,83	2	56,7	5	3	4	3	5	4	4,00	5	80,0	3,58	4	71,7
	48	2	2	5	4	2	3	3,00	2	60,0	2	2	2	2	3	4	2,50	2	50,0	3	3	5	4	2	4	3,50	3	70,0	3	2	4	4	3	5	3,50	3	70,0	3,13	2	62,5
Media		3,25	2,25	3,5	3,5	3,25	2,5	3,04		3,5	2,5	3	3,25	4	3	3,21		3,25	2,75	1,25	2,75	3,25	2,5	2,96		4,5	3,25	4	3	3,25	3,75	3,63		3,21						
Moda		4	2	NA	4	4	3	4	NA	3	NA	4	4	4	4	4	4		3	3	2	2	2	2	2		5	4	4	3	3	4		4			4			
%		65	45	70	70	65	50		60,8	70	50	60	65	80	60		64,2	65	55	65	55	65	50		59,2	90	65	80	60	65	75		72,5					64,2		

Fuente propia

En determinadas obras seleccionadas que representan la figura y que pertenecen a los primeros 40 años del siglo XX (cuadro 21) la excelencia o creatividad extrema en alguna de sus partes es una característica que no se repite en años posteriores en las obras constituidas por figuras. De entre las recogidas sobresale la obra de Salvador Dalí *Joven virgen autosodomizada por los cuernos de su propia castidad* (número 41) con una temática y una forma de representarla muy original, a la vez que fluida, flexible, elaborada, coherente y opaca... o la obra de Picasso *las señoritas de Avignon* (número 33) que crea un discurso en el que la idea se

convierte en forma... son ejemplos de exquisitez creativa, difícilmente repetibles en épocas posteriores debido a la gran ruptura que significan con respecto a sus antecedentes, aunque servirán como modelo creativo...

Desde los años 40 hasta los años 70 (cuadro 22) y desde mediados de los '70 hasta los '90 (cuadro 23) disminuye la creatividad sobre todo en la forma de la expresión; la forma de componer, organizar y estructurar las distintas obras es influencia de las obras más subversivas de principio del siglo XX que lejos de impregnarse de este carácter rebelde se intelectualizan como Don Quijote luchando contra molinos de viento... Lo que sucede es que el discurso de cada obra es original en la medida en que es una creación individual que pretende abrir camino dentro de una estética establecida, adoleciendo del factor antitético que poseían las obras de principio del siglo XX...

		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL														
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																				
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%									
Cuadro 22		34	2	2	3	2	5	1	2,50	2	50,0	3	2	4	3	5	3	3,33	3	66,7	2	2	1	2	1	1	1,50	2	30,0	5	4	4	4	3	3,83	4	76,7	2,79	2	55,8
Desde los años 40 hasta los años 70	38	3	3	2	2	3	1	2,33	3	46,7	3	2	1	2	2	1	1,83	2	36,7	4	3	1	2	1	1	2,00	1	40,0	3	3	3	3	1	2	2,50	3	50,0	2,17	3	43,3
	42	3	2	3	3	5	1	2,83	3	56,7	2	2	3	2	5	1	2,50	2	50,0	3	2	1	2	1	1	1,67	1	33,3	3	2	3	2	1	3	2,33	3	46,7	2,33	3	46,7
	46	3	2	4	4	5	1	3,17	4	63,3	2	2	4	3	5	1	2,83	2	56,7	2	2	5	1	1	2,67	2	53,3	3	2	4	3	5	4	3,50	3	70,0	3,04	2	60,8	
	Media	2,75	2,25	3	2,75	4,5	1	2,71		2,5	2	3	2,5	4,25	1,5	2,63		2,75	2,25	2	1,75	2	1	1,96		3,5	2,75	3,5	3	2,5	3	3,04								
Moda	3	2	3	2	5	1		3	3	2	4	3	5	1		2	2	2	1	1	1		1		3	2	4	3	1	3		3								
%	55	45	60	55	90	20		54,2	50	40	60	50	85	30		52,5	55	45	40	35	40	20		39,2	70	55	70	60	50	60			60,8							

Fuente propia

Cuadro 23		CONTENIDO																		EXPRESIÓN												TOTAL										
		SUSTANCIA							FORMA							SUSTANCIA						FORMA																				
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%											
Desde mediados de los años 70 hasta los años 90	35	3	2	2	2	4	2	2,50	2	50,0	3	3	1	2	4	1	2,33	3	46,7	2	2	1	2	1	1	1,50	2	30,0	4	3	3	3	2	3	3,00	3	60,0	2,33	2	46,7		
	39	2	2	4	4	3	2	2,83	2	56,7	4	3	2	3	3	2	2,83	3	56,7	3	3	2	2	1	2	2,17	2	43,3	3	2	4	4	1	4	3,00	4	60,0	2,71	2	54,2		
	43	3	2	4	3	5	5	3,67	3	73,3	3	2	3	3	5	4	3,33	3	66,7	4	3	4	3	5	4	3,83	4	76,7	4	3	4	2	5	4	3,67	4	73,3	3,63	3	72,5		
	47	2	2	3	3	5	1	2,67	2	53,3	3	2	3	3	5	1	2,83	3	56,7	4	3	4	3	1	2	2,83	4	56,7	4	3	3	3	3	3,17	3	63,3	2,88	3	57,5			
	Media	2,5	2	3,25	3	4,25	2,5	2,92		3,25	2,5	2,25	2,75	4,25	2	2,83		3,25	2,75	2,75	2,5	2	2,25	2,58		3,75	2,75	3,5	3	2,75	3,5	3,21										
Moda	3	2	4	3	5	2		2	3	3	3	3	5	1		3	4	3	4	2	1	2		2	4	3	3	3	3	3	3	3		3								
%	50	40	65	60	85	50		58,3	65	50	45	55	85	40		56,7	65	55	55	50	40	45		51,7	75	55	70	60	55	70			64,2									

Fuente propia

Desde mediados de los '70 y continuando en los '90 vuelve la preocupación por la innovación en el lenguaje artístico, llega de la mano de la utilización de nuevos medios técnicos y aumenta con el auge de las tecnologías. Pero el discurso de las obras posteriores a los años 90 no es consecuencia directa de su composición, organización o estructura, la causa inicial es la utilización de nuevos materiales. A principios del siglo XX son las formas de expresión las que denotan el cambio, a finales del siglo XX la composición y estructura son el vehículo expresivo de los nuevos materiales.

Atendiendo a la fecha de creación, observamos como las obras creadas a partir de los '90 tienen una mayor media general, 3.21 ó 64.2%, aunque seguida muy de cerca por la obras hechas desde comienzos de siglo XX hasta los años 40 con un 3.15. Algo alejadas se encuentran las imágenes realizadas desde los '70 a los '90 con un 2.89 y las ejecutadas desde los años 40 hasta los '70 con un 2.58.

Sin embargo, si en la media total observamos diferencias, mayor es la que se nos presenta por partes. Por ejemplo, En la sustancia del contenido, el 3.29 de las obras de los primeros 40 años del siglo es la mayor media, superior a la de las obras plasmadas a partir de los '90 con el 3.04, muy de cerca, con un 2.92 en la de las creaciones pertenecientes al periodo de entre los '70 y los '90, y más alejada el 2.71 de las imágenes de los '40 a los '70. En el mismo orden, salvo con una coincidencia en la media de los dos primeros, se encuentra la forma del contenido de las obras llevadas a cabo desde principios de siglo XX hasta los años 40 y las posteriores a los '90, ambas con un 3.21, muy lejos de las efectuadas en el espacio de tiempo comprendido entre los '40 y los '90, que rondan el 2.7.

En el caso de la sustancia de la expresión, las obras posteriores a los '90 son las que poseen una mayor media, el 2.96, por encima del 2.58 de las obras de entre los '70 y los '90 y muy separada del 2.38 y del 1.96 de las creaciones de los primeros 40 años del siglo XX y de las que están entre los '40 y los '70, respectivamente.

Por contra, en la forma de la expresión existen unas altas medias, iguales o superiores a 3 ó al 60%, pero, las obras de los primeros 40 años llegan hasta el 3,71 y las posteriores a los '90 al 3,63, nuevamente encontramos la superioridad numérica en ambos periodos de tiempo. Pese al 3,63 ó 72,5% de las creaciones posteriores a los '90, algo inferior al 3,71 ó 74,2% de las obras de principios de siglo XX, todas las obras analizadas, realizadas a partir de los '90, superan o igualan el 70% en la forma de la expresión.

Las obras más originales son las ejecutadas después de los años 90, tanto en la sustancia (3,5) y forma del contenido (3), como en la sustancia (3,25) y la forma de la expresión (4). En conjunto, en todos los periodos las obras en las que la figura es el elemento principal son bastante originales en su contenido y expresión. Pero entre principios del siglo XX y los años 40 el uso de materiales innovadores no es muy común, lo que refleja una media en lo que a la originalidad de la sustancia de la expresión (1,5) se refiere más pobre que en los demás espacios de tiempo.

Para terminar, es destacable, las excelentes puntuaciones en la coherencia interna entre sustancia y forma del contenido y viceversa, ya que rondan el 80%, excepto en las obras posteriores a los '90, que no superan el 65%; Entre la sustancia y la forma de la expresión y viceversa, la elocuencia es menor, generalmente, en las obras realizadas en los distintos periodos de tiempo. En las creaciones posteriores a los '90, encontramos la mayor media en coherencia entre ambos aspectos del plano de la expresión, 3,25 y 3,25 en las obras con figuras...

4.1.1.3.1. Análisis interpretativo

La figura como elemento creativo no sólo se ha adaptado a las diferentes formas de expresión sino que ha sido el vehículo que ha llevado al lenguaje del arte a nuevas estéticas.

Habitualmente este tipo de obras son bastante fluidas, suelen proponer temas novedosos (3,19 cuadro 18) y composiciones originales (3,69 cuadro 18), de las que resulta cierta incompreensión y opacidad (3,50 cuadro 18) en su lenguaje expresivo, sin embargo, no es el caso de la temática que al tener una clara relación con sus aspectos referenciales es fácilmente entendible. El alto grado de coherencia entre el tema (4,19 cuadro 18) y la forma en la que se expresan sus referentes (4,13 cuadro 18) obvia la opacidad en su contenido.

Más allá del lugar donde están ubicadas, **las obras escogidas en las que la figura funciona como un elemento central reflexionan en mayor o menor medida sobre su propio lenguaje estético y creativo**, pero son las obras expuestas en museos ligeramente más creativas en la expresión de un discurso (3,44 cuadro 19), donde el arte se cuestiona el propio arte a través de la composición, estructura u organización que se preocupa por experimentar con su lenguaje artístico; como decía Eco (1971), la aventura de la poesía sobre la poesía...

En el caso de las obras seleccionadas que no están expuestas en museos son bastante originales en el tema tratado (3,63 cuadro 19), en la forma de representarlo (3,13 cuadro 19) y en los materiales usados (2,88 cuadro 19). Entre las obras mostradas en museos encontramos con menos frecuencia obras tan originales en algunos de los aspectos correspondientes al contenido (2,75, 2,13 cuadro 19) y en la sustancia de la expresión (1,88 cuadro 19). Observamos que no es el museo ni “el nombre del artista” los que otorgan el grado de calidad artística a una obra sino que éste está implícito en ella, se puede confundir el valor creativo atribuido a la obra con la importancia del museo donde está expuesta o la fama del artista que la realizó, pero sólo es la apariencia de una entelequia creativa.

Por otro lado, las obras llevadas a cabo por artistas considerados entre los 100 mejores (3,07 cuadro 20) son generalmente algo más creativas que las realizadas por artistas no valorados entre los 100 mejores (2,84 cuadro 20). En el

tema, en el cómo se representa y entre los elementos compositivos, discursivos y estructurales que reflexionan sobre el arte se evidencian las diferencias a favor de las obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores según *Artfacts.NetTM* y en contra de las ejecutadas por artistas excluidos de ellas. En cambio, observamos un mayor interés por buscar materiales novedosos en las obras de los artistas que están fuera de dichas listas...

No encontramos elementos característicos que diferencien a las obras expuestas en los museos de las no exhibidas. Tampoco se distinguen las imágenes realizadas por artistas incluidos y excluidos de las listas. En cambio, advertimos como existe una búsqueda en las formas de expresión, rasgo que se repite en todas las épocas, aunque con mayor peso a principios del siglo XX y a finales, implicando una individualización de los conceptos, enmarcada por la diversidad en la calidad de la creatividad en las obras de distintas épocas y la universalización de la experimentación en todos los aspectos que envuelven la creatividad.

Existen varios elementos que hacen que una obra en la que el contenido y la expresión gira en torno a la figura tenga una mayor calidad creativa: la búsqueda de nuevos temas y formas de representación; y la exploración de los elementos conceptuales del lenguaje para con la expresión y percepción creativa del arte.

En cuanto a la fecha de ejecución hallamos como más creativos los primeros 40 años del siglo XX (3,15 cuadro 21) y los años posteriores a los '90 (3,21 cuadro 24). Entre los años 40 y los '70 (2,56 cuadro 22) o entre mediados de los '70 y los '90 (2,89 cuadro 23) la creatividad en general disminuye, y aunque particularmente existen obras bastante creativas, la frecuencia con la que aparecen es menor que en los primeros y últimos años del siglo XX.

En todos los periodos existe una mayor preocupación por el tema, su forma, la composición, la estructura y el discurso. Pero, las obras de la primera mitad del siglo

XX suelen ser más creativas en la sustancia del contenido (3,29 cuadro 21), en la forma del contenido (3,21 cuadro 21) y en la forma de la expresión (3,71 cuadro 21), porque es ésta la época de mayor auge vanguardista donde la subversión y la consecuente calidad artística venía de la mano del tema o de la expresión formal. A partir de los años 90 el tema (3,04 cuadro 24), su representación (3,21 cuadro 24), la composición, la estructura y el discurso (3,63 cuadro 24) de las obras son algo menos creativos que a principios de siglo, sin embargo, destacan por la búsqueda de nuevos materiales para su creación (2,96 cuadro 24). El arte necesita evolucionar para seguir desarrollándose, incorporando nuevos aspectos expresivos a través de la investigación en los distintos campos que conforman la comunicación.

4.1.1.4. Paisajes

En las imágenes elegidas para este apartado, el paisaje es el aspecto temático o expresivo dominante, existiendo en algunos casos una interacción entre obra y entorno. La estética del paisaje, al igual que de la figura, se ha ido modelando a lo largo de la historia, adaptándose a nuevas propuestas artísticas, como el fauvismo, expresionismo, arte pop, *Land Art*, etc., sirviendo de vehículo para las proposiciones creativas de los distintos lenguajes del arte.

En conjunto (cuadro 25) las obras en las que el paisaje es el elemento central están formadas por una multitud de elementos que conforman la temática, su forma de representarla, los materiales utilizados, la composición, la estructura y el discurso, aunque esos elementos están dentro de una categoría limitada, necesaria para ofrecer la imagen del paisaje. Normalmente, a causa de la polivalencia expresiva del paisaje, son más originales y elaboradas en los temas que tratan y en la forma de estructurarlos o componerlos que en la manera que se representa el tema o en los materiales usados.

Por otro lado, resalta el alto grado de coherencia en la forma del contenido debido a lo “cerrado” en el modo de representar el paisaje como tema en sí mismo. En cuanto a la facilidad en la interpretación de las partes que componen la obra es en la retorización o el discurso donde mayor opacidad presentan, contrariamente a la percepción del tema, su forma de representación o los materiales empleados.

		CONTENIDO										EXPRESIÓN										TOTAL								
		SUSTANCIA					FORMA					SUSTANCIA					FORMA													
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad		Subtotal							
Cuadro 25		3,56	2,31	3,00	2,69	3,00	1,44	2,67	3,50	2,25	2,38	2,75	4,00	1,38	2,71	3,81	2,06	2,06	2,06	2,56	1,38	2,32	3,75	2,63	2,88	3,13	2,94	2,56	2,98	2,67
Media	T	3	2	2	2	2	1	2	4	2	2	2	4	1	2	3	2	1	1	1	1	1	4	3	2	3	2	3	3	2
Moda	O	71,3	46,3	60,0	53,8	60,0	28,8	53,3	70,0	45,0	47,5	55,0	80,0	27,5	54,2	76,3	41,3	41,3	41,3	51,3	27,5	46,5	75,0	52,5	57,5	62,5	58,8	51,3	59,6	53,4
%	A																													

Fuente propia

La media total de las obras identificadas como "paisajes" (cuadro 25) es de **2,67** o lo que es lo mismo un **53,4**%. El número que representa la moda es el **2**. La media del subtotal más elevada es el **2,98** de la forma de la expresión, seguida por el **2,71** y **2,67** de la forma y sustancia del contenido respectivamente. La menor media subtotal corresponde a la sustancia de la expresión, **1,32**.

Dentro del conjunto de obras tratadas, encontramos que suelen ser más originales en sus temas (sustancia del contenido **3,00**), aunque sin perder esta preocupación por lo nuevo en su estructura, composición, organización, discurso, etc. (forma de la expresión **2,88**). Igualmente, son más coherentes entre la forma del contenido y la sustancia del contenido (**4,00** y **3,00**) que entre la forma de la expresión y la sustancia de la expresión (**2,94** y **2,56**).

Entre las obras expuestas en museos y las no exhibidas en ellos (cuadro 26) no hay grandes diferencias, aunque son ligeramente más creativas las que están fuera, sobre todo en la originalidad de los materiales seleccionados y en la coherencia

entre estos y su composición, estructura y discurso (coherencia entre la sustancia y la forma de la expresión).

La obra de Robert Smithson, *Spiral Jetty* (número 58), es un ejemplo de originalidad en los materiales con los que la construye y de coherencia entre sustancia y forma de la expresión, porque;



El principio fundamental del Land Art es alterar, con un sentido artístico, el paisaje, para producir el máximo de efectos y sensaciones al observador. Se pretende reflejar la relación entre el hombre y la tierra, el medio ambiente y el mundo, expresando al mismo tiempo el dolor, debido al deterioro ambiental del clima que existe hoy en día. (http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_terrestre).

La obra de la artista conceptual Marta Minujín titulada *El Partenón* (número 63) es otro modelo representativo de las divergencias existentes en la originalidad y la coherencia entre las obras mostradas y no mostradas en los museos. *El Partenón* que tiene la particularidad de haber sido construido con libros prohibidos durante la dictadura argentina nos presenta de forma muy elocuente un homenaje a la democracia.



(Cuadro 26) Las obras *no* expuestas en museos tienen una media total de 2.77, superior al 2.57 de las imágenes mostradas en museos. Igualmente, las creaciones *no* exhibidas en estas instituciones son más creativas en la sustancia del contenido (2.71 frente a 2.63), en la forma del contenido (2.73 por 2.69), en la sustancia de la expresión (2.46 contra 2.19) y en la forma de la expresión (3.19 hacia 2.77).

También, la media de la originalidad de las obras *no* localizadas en los museos es superior tanto en la sustancia (3.13 por 2.88) y la forma del contenido (2.63 contra 2.13), como en la sustancia (2.5 ante el 1.63) y la forma de la expresión (3.13 frente a 2.63).

Asimismo destacan, las obras *no* expuestas en museos, por ser más coherentes entre forma y sustancia de la expresión (3.5 y 3 envés 2.38 y 2.13). Sin embargo, en la forma y sustancia del contenido son algo más coherentes los trabajos encontrados en los museos (4.13 y 3 frente a 3.88 y 3).

Por otra parte, en las obras cuyo contenido y expresión se construye en torno al paisaje, las realizadas por artistas considerados dentro de los 100 mejores son mínimamente más creativas que las efectuadas por artistas que están fuera de dichas listas (cuadro 27). Generalmente las primeras son más originales que las segundas en la temática, en el modo en que ésta es recreada, en la composición, en la estructura y en el discurso. No sólo existe interés en la composición, la estructura o el discurso sino que también son aspectos importantes en su creación el tema y la forma en la que éste se representa. En menor medida y puntualmente también lo son los materiales utilizados.

La importancia del tema, el modo de representarlo y el discurso de una estética personal lo observamos en *Atalaya* (número 51) de Sigmar Polke que bajo una estética que él mismo denominó como “realismo capitalista”, una variante del Pop Art alemán, muestra una temática social, política o incluso espiritual, en la que un alto andamio podría ser desde un puesto de cazadores, pasando por una torre de vigía de un campo de concentración, hasta un punto de control en la frontera entre la todavía existente Alemania del Este y del Oeste.



Un grabado en madera, rara vez encontrado, de Vija Celmins titulado *Ocean surface woodcut* (número 56) es un ejemplo de cómo ciertos artistas que aunque no están estimados por la página *Artfacts.NetTM* entre los 100 mejores se preocupan por dar una nueva visión de técnicas cotidianas.

Cuadro 27

[illegible]

Fuente propia

Estadísticamente (cuadro 27), las obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores, con un $\boxed{2.75}$ poseen una media total ligeramente superior al $\boxed{2.59}$ de las imágenes de creadores excluidos de las mencionadas listas.

Los trabajos de artistas mejor considerados tienen mayores medias en la sustancia del contenido, $\boxed{2.75}$ frente a $\boxed{2.58}$; en la forma del contenido, $\boxed{2.92}$ contra $\boxed{2.50}$; y en la forma de la expresión, $\boxed{3.08}$ envés $\boxed{2.88}$. A la inversa en la sustancia de la expresión, donde el $\boxed{2.40}$ de media de las imágenes de artistas *menos* valorados, es superior al $\boxed{2.25}$ de las obras de los creadores incluidos en las listas.

En la originalidad el patrón es el mismo. La media de las obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores es mayor en la sustancia del contenido, $\boxed{3.25} \Leftrightarrow^* \boxed{2.75}$; en la forma del contenido, $\boxed{3.75} \Leftrightarrow \boxed{2}$; y en la forma de la expresión, $\boxed{3} \Leftrightarrow \boxed{2.75}$. Los materiales usados parecen ser más originales los que han sido utilizados en obras de artistas no localizados en las listas ($\boxed{2.38} \Leftrightarrow \boxed{1.75}$).

Además, en el ámbito de la coherencia la tónica se vuelve a repetir, el tema, su forma y viceversa, es más coherente en las imágenes de los creadores mejor valorados ($\boxed{3.25}$ y $\boxed{4.13}$ frente a $\boxed{2.75}$ y $\boxed{3.88}$). Sin embargo, la coherencia entre los materiales y su forma de expresión es algo superior en las creaciones ejecutadas por artistas *menos* estimados, $\boxed{2.63}$ contra $\boxed{2.5}$; pero, por el contrario, si hablamos (inversamente) de la elocuencia entre la forma y la sustancia de la expresión es mayor la media de las obras de artistas mejor considerados, $\boxed{3.25}$ por $\boxed{2.63}$.

Si tuviéramos que hablar del desarrollo del paisaje a lo largo de los años comenzaríamos a finales del siglo XIX con la aparición del impresionismo, simbolismo, expresionismo, etc., pero no es hasta el periodo de entre los años 40 y

* \Leftrightarrow Símbolo usado como "frente a", "contra el", "por", "ante el", "envés" en relación a distintas puntuaciones...

los '70 del siglo XX cuando algunas creaciones que aparecen difieren de las anteriores tanto en el contenido como en la expresión.

A través del conjunto de las obras seleccionadas nos hacemos una idea de la evolución en la creatividad artística del paisaje (en este caso) a lo largo del tiempo. Así que desde el total de los aspectos que componen las obras, tema, modo de representación, materiales, composición, estructura, discurso, etc., la época más creativa es de los '40 a los '70 (cuadro 29).

		CONTENIDO																		EXPRESIÓN												TOTAL								
		SUSTANCIA									FORMA									SUSTANCIA						FORMA														
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%			
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%			
Desde los años 40 hasta los años 70	50	4	4	5	4	4	1	3,67	4	73,3	4	3	3	3	5	2	3,33	3	66,7	5	2	1	1	5	1	2,50	1	50,0	4	3	2	3	5	2	3,17	3	63,3	3,17	4	63,3
	54	4	2	2	2	4	3	2,83	2	56,7	3	2	2	2	4	2	2,50	2	50,0	3	2	1	1	3	2	2,00	3	40,0	4	2	2	1	3	3	2,50	2	50,0	2,46	2	49,2
	58	4	2	4	2	5	1	3,00	4	60,0	3	2	5	2	5	2	3,17	2	63,3	5	2	5	5	1	3,83	5	76,7	3	2	5	4	5	3	3,67	3	73,3	3,42	5	83,3	
	62	5	3	2	2	2	1	2,50	2	50,0	4	2	2	2	4	1	2,50	2	50,0	4	2	1	2	1	2	2,00	2	40,0	3	3	2	3	1	1	2,17	3	43,3	2,29	2	45,8
Media		4,25	2,75	3,25	2,5	3,75	1,5	3,00			3,5	2,25	3	2,25	4,5	1,75	2,88			4,25	2	2	2,25	3,5	1,5	2,58			3,5	2,5	2,75	2,75	3,5	2,25	2,88			2,93		
Moda		4	2	2	2	4	1	4			4	2	2	2	5	2	2			5	2	1	1	5	1	1		4	3	2	3	5	3		3			2		
%		85	55	65	50	75	30				60,0	70	45	60	45	90	35			57,5	85	40	40	45	70	30		51,7	70	50	55	55	70	45			57,5			56,7
Fuente propia																																								

En los primeros 40 años del siglo XX (cuadro 28) es destacable la coherencia en la temática y en su forma, por el contrario son obras originales en la medida en que son objeto de la creatividad individual, porque su contenido y expresión son producto de estéticas innovadoras varios años atrás y posteriormente “aceptadas” por el “veloz” mundo del arte de principios del siglo XX. A continuación, entre los '40 y los '70 no sólo sobresale la elocuencia en la sustancia y la forma del contenido, sino que también es llamativo el grado de coherencia entre los materiales, la composición, la estructura y el discurso.

		CONTENIDO															EXPRESIÓN															TOTAL									
		SUSTANCIA							FORMA								SUSTANCIA							FORMA																	
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%				
Cuadro 28	Desde comienzos de siglo XX hasta los años 40	49	2	2	2	2	5	1	2,33	2	46,7	4	2	1	3	5	1	2,67	1	53,3	4	2	1	2	1	1	1,83	1	36,7	4	3	3	3	2	2	2,83	3	56,7	2,42	2	48,3
	53	3	2	2	3	3	3	1	2,50	3	50,0	3	2	2	3	4	1	2,50	3	50,0	3	2	1	1	1	1	1,50	1	30,0	4	3	4	4	1	3	3,17	4	63,3	2,42	3	48,3
	57	5	3	2	2	2	2	1	2,50	2	50,0	4	3	2	3	3	1	2,67	3	53,3	3	2	1	3	3	1	1,83	1	36,7	4	3	2	2	4	3	3,00	4	60,0	2,50	3	50,0
	61	3	2	3	3	3	2	2	2,50	3	50,0	3	2	2	2	4	1	2,33	2	46,7	3	2	1	2	1	1	1,67	1	33,3	4	3	2	2	3	3	2,83	3	56,7	2,33	2	46,7
	Media		3,25	2,25	2,5	2,5	3	1,25	2,46			3,5	2,25	1,75	2,75	4	1	2,54			3,25	2	1	1,25	1,75	1	1,71			4	3	2,75	2,75	2,5	2,75	2,96			2,42		
Moda		3	2	2	2	2	1		2		4	2	2	3	4	1		2		3	2	1	1	1	1		1		4	3	2	2	N/A	3		3			2		
%		65	45	50	50	60	25			49,2	70	45	35	55	80	20			50,8	65	40	20	25	35	20			34,2	80	60	55	55	50	55		59,2					48,3
Fuente propia																																									

Sin embargo, en las obras de mediados de los '70 hasta los años 90 (cuadro 30) la temática, la composición, la estructura o el discurso suelen ser más originales aunque menos coherentes que en años anteriores.

En la segunda mitad del siglo XX ciertos artistas, y en determinadas obras, comienzan a experimentar con materiales distintos a los que se usaban para componer el paisaje, pero es sobre todo a partir de los años 90 (cuadro 31) cuando se generaliza el empleo de materiales más originales...

		CONTENIDO														EXPRESIÓN														TOTAL											
		SUSTANCIA							FORMA							SUSTANCIA							FORMA																		
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%				
Cuadro 30		51	2	2	4	4	3	2	2,83	2	56,7	2	2	4	4	4	3	3,17	4	63,3	4	3	2	3	2	2	2,67	2	53,3	4	3	4	3	3	3	3,33	3	66,7	3,00	2	60,0
	55	4	3	3	4	1	1	2,67	4	53,3	4	3	1	5	2	1	2,67	1	53,3	4	2	1	1	1	1	1,67	1	33,3	3	2	2	5	1	1	2,33	2	46,7	2,33	1	46,7	
	59	3	2	4	2	3	3	2,83	3	56,7	5	3	4	2	3	2	3,17	3	63,3	3	2	1	2	1	1	1,67	1	33,3	4	3	4	3	2	3	3,17	3	63,3	2,71	3	54,2	
	63	2	2	3	4	4	1	2,67	2	53,3	2	2	1	4	1	1,83	1	36,7	5	2	5	5	5	1	3,83	5	76,7	5	2	4	4	5	3	3,83	5	76,7	3,04	2	60,8		
	Media	2,75	2,25	3,5	3,5	2,75	1,75	2,75		3,25	2,5	2,5	3	3,25	1,75	2,71			4	2,25	2,25	2,5	2,5	1,25	2,46			4	2,5	3,5	3,75	2,75	2,5	3,17			2,77				
	Moda	2	2	4	4	3	1		2		2	2	N/A	4	1		2		4	2	1	1	2	1		1		4	3	4	3	N/A	3		3			2			
	%	55	45	70	70	55	35		55,0	65	50	50	60	65	35			54,2	80	45	45	50	50	25			49,2	80	50	70	75	55	50		63,3					55,4	
Fuente propia																																									

		CONTENIDO															EXPRESIÓN															TOTAL							
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																			
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%								
Cuadro 31																																							
A partir de los años 90...	52	3	2	2	2	2	2,17	2	43,3	3	2	2	2	4	1	2,33	2	46,7	4	2	2	2	1	2	2,17	2	43,3	3	2	2	3	2	4	2,67	2	53,3	2,33	2	46,7
	56	3	2	2	2	2	2,00	2	40,0	2	2	2	2	5	1	2,33	2	46,7	3	2	4	4	3	3	3,17	3	63,3	3	2	2	2	2	2	2,17	2	43,3	2,42	2	48,3
	60	5	2	3	3	2	2,67	2	53,3	5	2	1	4	4	1	2,83	1	56,7	3	2	1	1	1	1	1,50	1	50,0	3	3	2	4	3	2	2,83	3	56,7	2,46	1	49,2
	64	5	2	4	2	4	1	3,00	2	60,0	5	2	4	4	4	1	3,33	4	66,7	5	2	5	2	5	1	3,33	5	66,7	5	3	4	4	5	3	4,00	5	60,0	3,42	5
Media		4	2	2,75	2,25	2,5	1,25	2,46		3,75	2	2,25	3	4,25	1	2,71		3,75	2	3	2,25	2,5	1,75	2,54		3,5	2,5	2,5	3,25	3	2,75	2,92		2,66					
Moda		3	2	2	2	2	1	2		5	2	2	2	4	1	2		3	2	N/A	2	1	1		2	3	2	2	4	2	2		2				2		
%		80	40	55	45	50	25		49,2	75	40	45	60	85	20		54,2	75	40	60	45	50	35		50,8	70	50	50	65	60	55		58,3				53,1		
Fuente propia																																							

En definitiva, existe una gran diversidad de estéticas que representan el paisaje a lo largo del siglo XX, no obstante sin grandes contrastes en la creatividad de esas obras, porque en ellas encontramos nuevas formas de entender el paisaje que aunque basadas en estéticas originariamente creadas bajo otros aspectos temáticos, formales o expresivos, aportan el vínculo de una estética establecida con el paisaje como elemento creativo. A excepción del *Land Art* que nace desde y para la manipulación artística del propio paisaje.

En relación al análisis estadístico de la creatividad en los diferentes periodos de tiempo, apreciamos una gran arbitrariedad e irregularidad en la medias según los periodos de creación. Tienen una mayor media total las obras creadas desde los años 40 hasta los '70, **1,83** ó **56,7**%, seguida de cerca por las obras hechas entre los '70 y los '90 con un **2,77**, algo más lejos las realizadas a partir de los '90 con un **2,66**, y por último las ejecutadas en los primeros 40 años de siglo con un **2,42**.



Ahora bien, la obra Robert Smithson, *Spiral Jetty* (número **58**) realizada a partir de los '90 y *Umbrellas* de Christo y Jean Claude (número **64**) llevada a cabo entre los '40



a los '70, poseen la mayor media total, **3,42**. Asimismo,

entre los '40 a los '70 encontramos la imagen de Malcolm Morley, *United States with New York Skyline* (número 62), que tiene la menor media 2,29. En este espacio de tiempo la irregularidad es patente en cuanto a aspectos creativos y puntuaciones se refiere.

Siguiendo con el análisis numérico desde la fecha de ejecución, observamos como en la sustancia del contenido de las obras realizadas entre los '40 y los '70, la media es de 3,00, superior al 2,75 de las obras de entre los '70 y los '90 y al 2,46 de las obras de los primeros 40 años del siglo XX y posteriores a los '90.

En cuanto a la forma del contenido, la tónica es la misma, el 2,88 de las obras pertenecientes al periodo de entre los '40 y los '70, el 2,71 de las obras que van desde los '70 a los '90 y las posteriores a los '90, y el 2,54 de los primeros 40 años del siglo XX.

Donde difieren los porcentajes es en la sustancia de la expresión, en la que hallamos la mínima media, un 1,71, en las obras de entre principios de siglo XX y los años 40. En épocas posteriores la puntuación ronda el 2'80, variando ligeramente entre apartados. Sin embargo, en la forma de la expresión vemos unas puntuaciones más ajustadas y sin grandes diferencias. El 3,17 ó 63,3% de las obras de entre los '70 y los '90 es la máxima puntuación, aunque las demás medias no son muy lejanas, el 2,96 de las creaciones de los primeros 40 años del siglo XX, el 2,92 de las obras posteriores a los años 90, y el 2,88 de las imágenes efectuadas entre los años 40 y los '70.

4.1.1.4.1. Análisis interpretativo

El paisaje artístico que se desarrolla a partir de los años 40 del siglo XX, a excepción del *Land Art*, adopta su organización, estructura y expresión de estéticas experimentadas bajo otros argumentos expresivos...

Colectivamente, las obras que manifiestan su creatividad a través del paisaje denotan un interés equitativo por la temática (2.67 cuadro 25), por la forma de representar el tema (2.71 cuadro 25), por la composición, estructura, organización y discurso (2.98 cuadro 25). Aunque es aquí, en la forma de la expresión, donde se observa una atención ligeramente superior, pero la mayor o menor diferencia entre contenido y expresión dependerá del momento de creación de la obra.

En relación al lugar donde están ubicadas las obras, advertimos que las encontradas fuera de los museos (2.77 cuadro 26) son más creativas que las localizadas en museos (2.57 cuadro 26). Las que no están en ellos son puntualmente más originales en el tema (3.13 cuadro 26) que trata sobre el propio paisaje tanto “artificialmente natural” como “artísticamente urbano”; la forma en la que se representa (2.63 cuadro 26) no es tan original, porque sus elementos referenciales aparecen como una adaptación a este tipo de intervencionismo artístico; los materiales utilizados (2.5 cuadro 26) en determinadas obras son muy originales, pero en otras son bastante tradicionales; en la composición, estructura, organización y discurso las obras expuestas en museos (3, 2, 4 cuadro 26) y las no exhibidas en ellos (2, 5, 4 cuadros 26) son indistintamente originales, no obstante las que no están mostradas en estas instituciones son en conjunto algo más originales (3.13 cuadro 26). Serán más creativas ciertas obras que no se exponen en estas colecciones oficiales debido a lo novedoso en su necesaria creación en un entorno exterior natural o urbano (**siendo más creativas siempre que alguna de sus partes se aleje de lo cotidiano en la creatividad artística**).

Por otra parte, las obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores (2.75 cuadro 27), elaboradas por *Artfacts.NetTM*, son ligeramente más creativas que las ejecutadas por artistas no considerados entre estos 100 (2.59 cuadro 27). Las diferencias creativas son mínimas por lo que deducimos que “lo aceptado” por el llamado mundo del arte no siempre es más excelente, más cuando

lo que se evalúa es el historial de exposiciones de los artistas para valorar la fama que tienen, basándose en la *teoría de Georg Franck de la economía de atención, que dice que la atención (la fama) en el mundo cultural es económica*¹⁸. Al establecer que los artistas que más actividad expositiva tienen son de primera fila surge la duda sobre el criterio de los comisarios, galeristas o conservadores... y nos plantea el dilema de quién es el que determina una obra como arte.


Desde principios de siglo XX hasta los años 40 las obras son más originales en el discurso (2.75 cuadro 28), consecuencia de experimentar con la composición, estructura y organización de la expresión paisajística; en cuanto a la temática (2.5 cuadro 28) será original en la medida en que es una obra individual, si bien a finales del siglo XIX y principios del XX la búsqueda de nuevos temas está a la orden del día, famosa es la idea de Gauguin de buscar paisajes vírgenes en la Polinesia francesa más allá de la contaminación de la sociedad de su época.

En las obras creadas entre mediados de los '70 y los '90 la tendencia es la misma, la individualidad del tema (3.5 cuadro 30) viaja en paralelo con contenidos de calado social o conceptual, ya apercibidos en años anteriores; del mismo modo, la composición y organización (3.5 cuadro 30) es un estímulo para la innovación, más cuando las estructuras estéticas están desarrolladas.

De los años 40 a los '70 se intercalan obras constituidas por aspectos bastante creativos, tanto en la sustancia (3.00, 2.50 cuadro 29) y forma (3.17, 2.50 cuadro 29) del contenido como en la sustancia (3.83, 2.00 cuadro 29) y forma (3.67, 2.17 cuadro 29) de la expresión, con otras compuestas por elementos que lo son menos.

A partir de los '90, paradójicamente la originalidad en el tema (2.75 cuadro 31) y en la composición (2.5 cuadro 31) disminuye con respecto a otras épocas, pese a la

¹⁸ Copyright 2004, Artfacts.Net Ltd., London (UK). All rights reserved. Artfacts.Net

amplitud teórica en la aceptación y convivencia de cualquier tipo de estética, pero lo que en un tiempo se tomó como progreso creativo, ahora se desvanece entre lo cotidiano del arte, por ello, es en el uso de nuevos materiales ( cuadro 31) donde recae el énfasis creativo, porque parece que la necesidad de innovar en cualquier parte del contenido o la expresión es imprescindible para la propia realización de la obra como objeto artístico...

4.1.1.5. Retratos

Bajo el título de *Retratos* ubicamos las obras figurativas en las que el contenido y la expresión toman como cuerpo lo que artísticamente se considera el retrato, es decir, una pintura, una fotografía u otra técnica “describen” tanto los aspectos físicos o morales de una persona como la personificación de una idea.

Por lo general (cuadro 32) la temática en el retrato es más pobre que en otro tipo de creaciones, porque suele centrarse en el objeto mismo del retrato, aunque en ciertas obras se recurre al desarrollo del tema, bien como proposición de una idea cualquiera que se sirve del retrato como vehículo expresivo o para reflejar determinadas cualidades del retratado. Pero, como toda creación tiende a la innovación, es en la composición, la estructura o la organización donde habitualmente incide el énfasis creativo, en menor medida esta necesidad de lo nuevo recae en el discurso expresivo y puntualmente en los materiales usados.

El fotomontaje de George Grosz, *Postcard to Erwin Blumenfeld* (número 73), muestra una temática construida desde unos elementos referenciales concretos que *quieren definir* la personalidad del protagonista representado. De otro modo, la fotografía de Josephine Meckseper, *Pyromaniac* 2¹⁹ (número 80), utiliza una imagen con un formato de revista de moda como enunciado de una crítica social, política y económica.



Cuadro 32

		CONTENIDO										EXPRESIÓN										TOTAL								
		SUSTANCIA					FORMA					SUSTANCIA					FORMA													
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	
Media	T	2,81	2,31	2,56	2,63	3,25	1,69	2,54	3,00	2,25	2,38	2,38	3,06	1,25	2,39	2,94	2,00	1,56	1,63	2,50	1,38	2,00	3,44	2,75	3,19	3,00	2,75	2,38	2,92	2,46
Moda	O	3	2	2	3	3	1	2	3	2	2	2	4	1	2	3	2	1	1	2	1	1	3	3	3	3	2	3	3	2
%	A	56,3	46,3	51,3	52,5	65,0	33,8	50,8	60,0	45,0	47,5	47,5	61,3	25,0	47,7	58,8	40,0	31,3	32,5	50,0	27,5	40,0	68,8	55,0	63,8	60,0	55,0	47,5	58,3	49,2

Fuente propia

La media total del análisis de obras para el apartado de *Retratos* (cuadro 32) es de 2,46, un 49,2% del total. El número que representa la moda es el 2. Desde una visión panorámica del "retrato", se observa una mayor preocupación por la composición, estructura y organización de la imagen que por otros aspectos creativos, así lo refleja la media del subtotal de la forma de la expresión, 2,92, que frente al 2,54 de la sustancia del contenido, por ejemplo, denota que el interés temático en el retrato es una característica no destacable. También es en la forma de la expresión donde hallamos la mayor media en originalidad, 3,19, contra el 2,56 de la sustancia del contenido, el 2,38 de la forma del contenido y el 1,56 de la sustancia de la expresión.

¹⁹ Josephine Meckseper's photographs subtly infuse lifestyle ideals with an incitement to revolutionary violence. Using the format of fashion magazines, Meckseper examines how cultural information and its inherent values are packaged and merchandised: beauty, capitalism, and glamour are laid bare and magnified as vacuous imagery transparently revealing their social, political, and economic realities. http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/josephine_meckseper_pyromaniac.htm

Por otro lado, en el conjunto (cuadro 33) de las obras expuestas en museos y de las no exhibidas en ellos destaca su igualdad creativa en la temática, en la forma en la que ésta se representa, en los materiales seleccionados, en la composición, estructura, organización y en el discurso. Aunque en esa mayoría, cabe matizar ciertas diferencias en algunos detalles, por ejemplo las obras encontradas en museos poseen un alto grado de coherencia en las partes del contenido y de la expresión o son más originales y elaboradas en la forma de representar el tema; en cambio, unas pocas de las que no están en los museos sobresalen por el elevado nivel de elaboración material y compositivo.



La obra de Roy Lichtenstein, *Drowning Girl* (número 66), es un ejemplo de coherencia tanto en el contenido, entre el tema, el ahogamiento y el presumible dolor, y el modo en que se personifica, el drama de un instante que se detiene en el tiempo; como en la expresión, porque el carácter comercial, sintético, frío, la estética de la obra de viñeta de cómics, la organización del color y su ejecución son producto de la elección de unos materiales concretos, pigmentos sintéticos y colores puros que obvian el sentimiento de humanidad y nos acercan al frío de lo mercantil.

RETRATOS (lugar de ubicación)		CONTENIDO										EXPRESIÓN										TOTAL															
		SUSTANCIA					FORMA					SUSTANCIA					FORMA																				
		Fluidez	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%										
Cuadro 33		Obras expuestas en museos...																																			
65	3	3	2	3	5	2	3,00	3	60,0	2	2	3	3	5	1	2,67	2	53,3	2	1	3	2	5	4	2,83	2	56,7	5	63,3	2,92	3	58,3					
66	2	2	4	3	5	1	2,83	2	56,7	5	3	4	2	4	1	3,17	4	63,3	2	2	1	3	2	5	1	2,33	2	46,7	3	33,3	2,88	2	57,5				
67	2	2	2	3	4	2	2,50	2	50,0	2	2	1	4	4	1	2,33	2	46,7	3	2	1	2	1	2	1	1,67	1	33,3	3	33,3	2,29	2	45,8				
68	5	2	2	3	4	1	2,83	2	56,7	4	3	3	3	4	1	3,00	3	60,0	3	3	1	1	1	1	1	1,50	1	30,0	3	53,3	2,50	3	50,0				
69	3	3	2	2	3	2	2,50	3	50,0	3	2	2	2	2	2	2,17	2	43,3	3	2	1	1	2	1	1	1,67	1	33,3	4	3	2,67	2	47,5				
70	3	3	3	2	3	1	2,50	3	50,0	3	3	2	2	3	1	2,33	3	66,7	3	2	1	1	3	1	1	1,83	1	36,7	4	3	2,67	2	46,7				
71	3	2	2	2	3	2	2,33	2	46,7	3	2	2	2	2	1	2,00	2	40,0	4	2	1	1	2	1	1	1,83	1	36,7	3	3	2,67	3	44,2				
72	3	3	2	2	3	2	2,50	3	50,0	3	2	3	3	2	2	2,50	3	50,0	3	2	1	1	2	1	1	1,67	1	33,3	4	3	2,67	3	48,3				
Media	3	2,5	2,38	2,5	3,75	1,63	2,63		3,13	2,34	2,5	2,63	3,25	1,25	2,52		2,88	1,88	1,25	1,25	2,75	1,5	1,92			3,63	2,88	3	2,63	3,13	2,13	2,90					
Moda	3	3	2	3	3	2		2		3	2	3	2	4	1	2		3		3	3	3	3	3	3		3		3		2						
%	60	50	47,5	50	75	32,5			52,5	62,5	47,5	50	52,5	65	25		50,4	57,5	37,5	25	55	30				38,3	72,5	57,5	60	52,5	62,5	42,5	49,3				
Obras NO expuestas en museos...		73	2	2	4	3	1	3	2,50	2	30,0	3	2	3	2	1	2	2,17	2	43,3	4	3	4	3	1	3,17	4	63,3	4	3	3,33	3	66,7	2,79	3	55,8	
74	3	2	4	2	4	1	2,67	2	53,3	3	2	3	2	4	1	2,50	3	50,0	3	2	4	4	2	3	1	3,17	4	63,3	4	3	3,83	4	76,7	3,04	4	60,8	
75	2	2	2	3	2	1	2,00	2	40,0	3	2	2	2	2	1	2,00	2	40,0	2	2	1	2	1	2	1	1,50	2	30,0	4	3	3,00	4	60,0	2,13	2	42,5	
76	5	2	3	3	4	1	3,00	3	60,0	5	2	3	3	4	1	3,00	3	60,0	3	2	1	2	3	2	2	2	2,17	2	43,3	3	3	3,33	3	66,7	2,88	3	57,5
77	2	2	2	3	3	2	2,33	2	46,7	2	2	2	2	2	1	1,83	2	36,7	3	2	1	2	1	2	1	1,67	1	33,3	3	2	2,67	2	40,8				
78	2	2	2	2	4	1	2,17	2	43,3	2	2	2	2	4	1	2,00	2	40,0	3	2	1	2	1	2	1	1,00	1	33,3	3	3	2,67	3	53,3	2,13	2	42,5	
79	2	2	2	3	2	1	2,00	2	40,0	2	2	2	2	2	1	1,67	2	33,3	3	2	1	1	1	1	1	1,50	1	30,0	3	2	2,17	2	43,3	1,96	2	39,2	
80	3	3	3	3	2	4	3,00	3	60,0	3	3	3	2	2	2	2,33	2	46,7	3	2	2	2	2	1	1	1,83	2	36,7	2	2	2,83	4	56,7	2,50	2	50,0	
Media	2,63	2,13	2,38	2,75	2,75	1,75	2,46		2,88	2,13	2,25	2,13	2,88	1,25	2,25		3	2,13	1,88	2	2,25	1,25	2,00			3,25	2,63	3,38	3,38	2,38	2,63	2,94		2,43			
Moda	2	2	2	3	4	1		2		3	2	2	2	4	1	1	2		1	1	1	2	3	4	2	3	3	3	4	4	2	3		2			
%	52,5	42,5	55	55	55	35			49,2	57,5	42,5	45	42,5	57,5	25		46,0	60	42,5	37,5	40	45	25			65	52,5	67,5	67,5	47,5	52,5		53,8				

Fuente propia

Descriptivamente, la mayor media total (cuadro 33) corresponde a las obras expuestas en museos, 2.49, ligeramente superior al 2.43 de las *no* exhibidas en ellos.

Con respecto a la sustancia y la forma del contenido son las imágenes mostradas en los museos las que poseen una puntuación superior, 2.63 frente a 2.46 y 2.52 contra 2.25, respectivamente. Contrariamente, en la sustancia y la forma de la expresión las medias más elevadas se localizan en las creaciones que están fuera de los museos, 2.00 por 1.92 y 2.94 envés 2.90, correspondientemente; aunque como se observa, en estas últimas, las diferencias son mínimas.

En cuanto a la originalidad, las mejores puntuaciones se sitúan en las obras *no* presentadas en los museos; en la sustancia del contenido, 2.75 ⇔* 2.38; en la sustancia de la expresión, 1.88 ⇔ 1.25; y en la forma de la expresión, 3.38 ⇔ 3. Empero en la forma del contenido, la originalidad es mayor en las obras expuestas en museos, 2.5 ⇔ 2.25.

De igual manera, son más coherentes las creaciones presentadas en los museos, tanto entre la sustancia y forma del contenido (3.75 y 3.25 contra 2.75 y 2.88) como entre la sustancia y la forma de la expresión (2.75 y 3.13 frente a 2.25 y 2.38).

* ⇔ Símbolo usado como "*frente a*", "*contra el*", "*por*", "*ante el*", "*envés*" en relación a distintas puntuaciones...

De otro modo, en las obras con un contenido y una expresión en torno al retrato, las realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores, elaboradas por *Artfacts.NetTM* (valorando el volumen de exposiciones de cada artista a nivel internacional para medir su fama), son globalmente más creativas que las ejecutadas por artistas no considerados entre los 100 mejores (cuadro 34).

Desde nuestro análisis apreciamos que el tratamiento del tema en las obras de los artistas situados entre los 100 primeros es algo más fluido, original y elaborado y bastante más coherente que en las obras de los artistas excluidos de los 100 mejores que en su temática son algo más flexibles y opacas que las anteriores.

En la forma en la que se representa el tema la tendencia es la misma, las obras realizadas por artistas calificados entre los 100 mejores son más fluidas, originales, elaboradas y mucho más coherentes, aunque igualmente flexibles y algo menos opacas. En referencia a la sustancia de la expresión (materiales elegidos) son las obras de los artistas que están en las listas más originales, elaboradas, bastante más coherentes y algo más opacas; menos fluidas e idénticamente flexibles.

En las imágenes de los artistas más conocidos la composición está organizada y estructurada por un alto aunque no variado número de elementos, es, por tanto, fluida, pero no tan flexible.

Como norma general sus composiciones están fuera de lo cotidiano en su momento de creación, siendo bastante originales y elaboradas. La organización y estructuración inducen un discurso muy coherente con los materiales seleccionados planteando novedosas formas de expresión a través de aspectos simbólicos que incitan al espectador a la comprensión de su contexto.

La obra de László Moholy-Nagy, *Head* (número 65) de 1926, ejemplifica el grado de creatividad de las obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores. Pero es la gran coherencia entre su temática y su forma de representación lo más destacable; el rostro de una mujer se transforma en materia misma cuando percibimos que lo observado es un juego de luces y sombras; del mismo modo, el discurso ambiguo que representa la imagen de una cabeza está en consonancia con la idea de Moholy-Nagy sobre la fotografía como lenguaje visual universal de la era moderna porque es impersonal y mecánico²⁰.



²⁰ He began his career as a painter, but in the mid-1920s he came to regard photography as the universal visual language of the modern era because it was mechanical and impersonal and, therefore, objective—no matter how unexpected the results might be. **Publication excerpt** *The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999, p. 123*

Estadísticamente (cuadro 34), las obras efectuadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores son más creativas, así lo indica su media total, 2,68 contra el 2,24 de las creaciones realizadas por los creadores ausentes de dichas listas.

También, en la sustancia del contenido ($2,67 \Leftrightarrow^* 2,42$), en la forma del contenido ($2,60 \Leftrightarrow 2,17$), en la sustancia de la expresión ($2,29 \Leftrightarrow 1,71$) y en la forma de la expresión ($3,15 \Leftrightarrow 2,69$), poseen las mayores medias las imágenes llevadas a cabo por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores.

La tendencia es la misma en la originalidad de la sustancia ($2,88 \Leftrightarrow 2,25$) y forma del contenido ($2,75 \Leftrightarrow 2$) y en la de la sustancia ($2 \Leftrightarrow 1,13$) y forma de la expresión ($3,5 \Leftrightarrow 2,88$). Igualmente las obras que han sido ejecutadas por alguno de los creadores mejor valorados son más coherentes que las de los menos estimados, tanto en sustancia ($3,63 \Leftrightarrow 2,88$) y forma del contenido ($3,5 \Leftrightarrow 2,63$), como en sustancia ($3,13 \Leftrightarrow 1,88$) y forma de la expresión ($3,5 \Leftrightarrow 2$).

En relación al momento de creación de las obras escogidas para el apartado de *Retratos*, advertimos como en su totalidad la época más creativa va desde los años 40 hasta los '70 (cuadro 36), aunque ligeramente menos creativo es el periodo que se extiende desde principios del siglo XX hasta los años 40 (cuadro 35) y el que se desarrolla a partir de los '90 (cuadro 38).

* \Leftrightarrow Símbolo usado como "frente a", "contra el", "por", "ante el", "envés" en relación a distintas puntuaciones...

		CONTENIDO															EXPRESIÓN															TOTAL									
		SUSTANCIA									FORMA						SUSTANCIA									FORMA															
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%										
Desde contenidos de siglo XX hasta los años 40...	Cuadro 35	65	3	3	2	3	5	2	3,00	3	60,0	2	2	3	3	5	1	2,67	2	53,3	2	1	3	2	5	4	2,83	2	56,7	5	2	3	1	5	3	1,17	5	63,3	2,92	3	58,3
	69	3	3	3	2	2	3	2	2,50	3	50,0	3	2	2	2	2	2	2,17	2	43,3	3	2	1	1	2	1	1,67	1	33,3	4	3	4	3	2	3	1,17	3	63,3	2,38	2	47,5
	73	2	2	2	4	3	1	3	2,50	2	50,0	3	2	3	2	1	2	2,17	2	43,3	4	3	4	4	3	1	3,17	4	63,3	4	3	3	4	3	3	3,33	3	66,7	2,79	3	55,8
	77	2	2	2	2	3	3	2	2,33	2	46,7	2	2	2	2	2	1	1,83	2	36,7	3	2	1	1	2	1	1,67	1	33,3	3	2	2	3	2	2	2,33	2	46,7	2,04	2	40,8
	Media	2,5	2,5	2,5	2,75	3	2,25	2,58		2,5	2	2,5	2,25	2,5	1,5	2,21		3	2	2,25	2	3	1,75	2,33		4	2,5	3	2,75	3	2,75	3,00		2,53							
Moda	3	3	3	2	3	2		2	2	2	3	2	2	1	1		2	3	2	1	1	2	1		1	4	2	3	3	2	3	3			2						
%	50	50	50	55	60	45		51,7	50	40	50	45	50	30		44,2	60	40	35	40	60	35		46,7	80	50	60	55	60	55		60,0					50,6				
Fuente propia																																									

Fuente propia

		CONTENIDO																		EXPRESIÓN																		TOTAL			
		SUSTANCIA									FORMA									SUSTANCIA									FORMA												
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%				
Desde los años 40 hasta los años 70	Cuadro 36	66	2	2	4	3	5	1	2,83	2	56,7	5	3	4	2	4	1	3,17	4	63,3	2	2	1	2	5	2	2,33	2	46,7	3	3	4	3	5	1	3,17	3	63,3	2	57,5	
	70	3	3	3	2	3	1	2,50	3	50,0	3	3	2	2	3	1	2,33	3	46,7	3	2	1	1	3	1	1,83	1	36,7	4	4	3	2	2	3	2	2,67	2	53,3	2,33	3	46,7
	74	3	2	4	2	4	1	2,67	2	53,3	3	2	3	2	4	1	2,50	3	50,0	3	2	4	4	4	2	3,17	4	63,3	4	3	5	4	3	3,83	4	76,7	3,04	4	60,8		
	78	2	2	2	2	4	1	2,17	2	43,3	2	2	1	2	4	1	2,00	2	40,0	3	2	1	1	2	1	1,67	1	33,3	3	3	2	3	2	3	2,67	3	53,3	2,13	2	42,5	
	Media	2,5	2,25	3,25	2,25	4	1	2,54		3,25	2,5	2,5	2	3,75	1	2,50		2,75	2	1,75	2	3,5	1,5	2,25		3,5	3	3,25	3	3,5	2,25	3,08		2,59							
Moda	2	2	4	2	4	1		2		3	3	2	4	1	1		2	3	2	1	1	2	3	2	3	3	2	3	3	2	3	3	2	3		3					
%		50	45	65	45	80	20		50,8	65	50	50	40	75	20		50,0	55	40	35	40	70	30		45,0	70	60	65	60	70	45		61,7								

Fuente propia

Lo más llamativo en la creatividad de los primeros tres cuartos del siglo XX, en lo que al retrato se refiere, es un mayor interés por expresarse con nuevos materiales para ofrecer nuevas visiones del arte, concretamente entre los '40 y los '70 se complementa con temas bastante originales que sugieren un elocuente discurso procedente de la coherencia entre la sustancia y la forma en el plano del contenido y de la expresión. Sin embargo, a partir de los años 90 la atención se dirige hacia la temática y el modo en el que ésta se representa, sin olvidar el interés por ofrecer novedosas composiciones.

		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL														
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																				
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%			
Cuadro 38																																								
A partir de los años 90...	68	5	2	2	3	4	1	2,83	2	56,7	4	3	3	3	4	1	3,00	3	60,0	3	2	1	1	1	1	1,50	1	30,0	3	3	3	3	2	2	2,67	3	53,3	2,50	3	50,0
	72	3	3	2	2	3	2	2,50	3	50,0	3	2	3	3	2	2	2,50	3	50,0	3	2	1	1	2	1	1,67	1	33,3	4	3	3	3	2	3	3,00	3	60,0	2,42	3	48,3
	76	5	2	3	3	4	1	3,00	3	60,0	5	2	3	3	4	1	3,00	3	60,0	3	2	1	2	3	2	2,17	2	43,3	3	3	4	3	4	3	3,33	3	66,7	2,88	3	57,5
	80	3	3	3	3	2	4	3,00	3	60,0	3	3	2	2	2	2	2,33	2	46,7	3	2	2	2	1	1	1,83	2	36,7	2	2	4	4	1	4	2,83	4	56,7	2,50	2	50,0
Media		4	2,5	2,5	2,75	3,25	2	2,83		3,75	2,5	2,75	3	1,5	2,71		3	2	1,25	1,5	1,75	1,25	1,79		3	2,75	3,5	3,25	2,25	3	2,96		2,57							
Moda		5	2	2	3	4	1	3		3	3	3	3	4	1	1	3		3	2	1	1	1	1	1	3	3	3	3	3	2	3		3						
%		80	50	50	55	65	40		56,7	75	50	55	60	30		54,2	60	40	25	30	35	25		35,8	60	55	70	65	45	60		59,2								
Fuente propia																																								

Por el contrario desde mediados de los años 70 hasta los '90 (cuadro 37) es el tiempo en el que las obras son menos creativas en la temática, forma de representación, elección material, composición, estructuración, organización y discurso.

Cuadro 37		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL															
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																					
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%										
Desde mediados de los años 70 hasta los años 90	67	2	2	2	3	4	2	2,50	2	50,0	2	2	1	4	4	1	2,33	2	46,7	3	2	1	1	2	1	1,67	1	33,3	3	3	2	4	3	1	2,67	3	53,3	2,29	2	45,8	
	71	3	2	2	2	3	2	2,33	2	46,7	3	2	2	2	2	1	2,00	2	40,0	4	2	1	1	2	1	1,83	1	36,7	3	3	3	2	3	2	2,67	3	53,3	2,21	2	44,2	
	75	2	2	2	3	2	1	2,00	2	40,0	3	2	2	2	2	2	1	2,00	2	40,0	2	2	1	1	2	1	1,50	2	30,0	4	3	4	4	2	1	3,00	4	60,0	2,13	2	42,5
	79	2	2	2	3	2	1	2,00	2	40,0	2	2	2	2	2	4	1	2,17	2	43,3	3	2	1	1	1	1	1,50	1	30,0	3	2	3	2	1	2	2,17	2	43,3	1,96	2	39,2
Media		2,25	2	2	2,75	2,75	1,5	2,21		2,5	2	1,75	2,5	3	1	2,13		3	2	1	1	1,75	1	1,63		3,25	2,75	3	3	2,25	1,5	2,63		2,15							
Moda		2	2	2	3	2	2	2	2	2	2	2	4	1	1	1	2	1	3	2	1	1	2	1	1	3	3	3	4	3	1	3		2							
%		45	40	40	55	55	30		44,2	50	40	35	50	60	20		42,5	60	40	20	20	35	20		32,5	65	55	60	60	45	30		52,5								
Fuente propia																																									

Con respecto a la estadística en los distintos espacios de tiempo, la mayor media está entre los '40 y los '70, con un 2,59 ó un 51,9%, ligeramente superior al 2,57% de las obras posteriores a los años 90 y el 2,53 de las imágenes de entre principios del siglo XX y los años 40. Sin embargo, las obras entre los '70 y '90 están más alejadas, con un 2,15 ó un 42,9%, siendo éste el único apartado en el que ninguna de sus obras supera en la media general el 50%, bajando, incluso, del 40%.

Este periodo de tiempo, de entre los '70 y '90, destaca por sus valores mínimos tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, al igual que en lo referido a la originalidad.

En las imágenes creadas desde principios del siglo XX a los años 40, desde los '40 a los '90 y a partir de los '90 existe una igualdad relativa. En la sustancia del contenido la media de estos ronda el 53% y en la forma de la expresión el 60%. En la forma del contenido y en la sustancia de la expresión los paralelismos disminuyen. En la forma del contenido la mayor media subtotal, de 2,71, es de las obras posteriores a los '90, la menor con un 2,13 corresponde a las obras de entre los '70 y los '90, algo por debajo del 2,21, de las obras de principios de siglo y muy por debajo del 2,50 de las obras de entre los '40 y '70.

Por el mismo camino, pero diferentes combinaciones encontramos en la sustancia de la expresión, en el que las mayores medias son las de las obras que van desde principios de siglo XX hasta los años 40 y las de los años 40 y los años 70, 2,33 y 2,25, respectivamente. De nuevo la menor media está entre los '70 y '90 con un 1,63, algo inferior al 1,79 de las obras posteriores a los '90.

4.1.1.5.1. Análisis interpretativo

Comúnmente en las obras que tratan el retrato, es en la composición, la organización o el discurso donde suelen ser más fluidas (3,44 cuadro 32), originales (3,19 cuadro 32) y elaboradas (3,00 cuadro 32), porque la pintura, la fotografía, la escultura, etc., cuando son creativas, pretenden llegar más allá del parecido físico con el retratado y mostrar la esencia del “personaje” plasmado, usando composiciones distintas o proposiciones temáticas que incurren en un discurso muy elaborado y novedoso. Frecuentemente son imágenes bastante coherentes entre la temática (3,25 cuadro 32) y su representación (3,06 cuadro 32), porque alejado de propuestas que juegan con el retrato como medio creativo para exponer una temática distante de la expresión física o moral de una persona, “un retrato” que pretende *ser un retrato* utiliza los elementos referenciales necesarios para interpretar elocuentemente el sujeto deseado.

Con respecto al lugar de ubicación no observamos diferencias importantes entre el global de las obras expuestas entre los 20 museos más importantes del mundo (2.49 cuadro 33) y las seleccionadas desde otros lugares (2.43 cuadro 33)... Sin embargo, encontramos algunas particularidades que las distinguen; por ejemplo, las imágenes localizadas en los museos suelen ser más coherentes en el tema (3.75 cuadro 33), en la forma en la que éste se representa (3.25 cuadro 33), en los materiales que utilizan (2.75 cuadro 33), en la composición, organización, estructura y discurso (3.13 cuadro 33). Pero este hecho no identifica la calidad creativa de unas obras u otras sino que muestra donde podemos hallar ciertas imágenes con sus correspondientes características creativas.

De igual forma, sin ser significativo en la naturaleza creativa de la obra, pero cuestionándonos si los artistas mejor valorados por los profesionales son también los más creativos a ojos de nuestro análisis, advertimos que las obras realizadas por los artistas apreciados dentro de los 100 mejores (2.68 cuadro 34) son en su conjunto más creativas que las efectuadas por artistas no incluidos entre los más sobresalientes (2.24 cuadro 34).

Las imágenes que corresponden a artistas incluidos en las listas de los 100 mejores poseen temas, formas de representación, materiales elegidos, composiciones y discursos más originales, elaborados y coherentes que las obras de los artistas excluidos de las listas. Es en los elementos que componen el tema donde menos divergencias creativas percibimos; si las primeras obras son buenas y las segundas menos buenas aducimos que **la sustancia del contenido o el tema es un rasgo intrínseco a la creatividad del retrato, interfiriendo en la calidad del discurso artístico en la medida en que, de alguna manera, plantea una novedosa forma de expresión.**

Ocupándonos del periodo de realización vemos que desde principios del siglo XX hasta los años 40 (2.53 cuadro 35), desde los '40 a los '70 (2.59 cuadro 36) y a partir

de los años 90 (2.57 cuadro 38) son, grosso modo, los espacios de tiempo más creativos para las obras en las que el retrato es el objeto principal del contenido y de la expresión, siendo desde mediados de los '70 hasta los '90 (2.15 cuadro 37) el menos creativo.

En todas las épocas se acentúa la creatividad en la composición, estructura, organización y discurso, por encima de la sustancia y forma del contenido y de los materiales elegidos, a excepción de la etapa que comienza a partir de los años 90 donde la obra de arte no puede ser sólo *estética*²¹ sino que va acompañada de un contenido temático que la enmarca en el contexto teórico, filosófico, social, político, etc.

4.1.1.6. Otros

En este género de *Otros* encuadramos creaciones que por sus características temáticas, formales o discursivas están lejos de la abstracción y de la figuración y no tienen cabida en los demás apartados establecidos, como es el caso de algunas pinturas, *readymades*, performances, happenings, video-creaciones, fotografías, obras de Net-Art u otros...

En conjunto (cuadro 39) las obras seleccionadas para este punto son bastante creativas en la temática y en el discurso producido, sin olvidar la creatividad en la forma de representar el tema y los materiales empleados. Generalmente, la abundancia de elementos que construyen el tema, el modo en que este se narra o los medios y materiales elegidos origina creaciones bastante fluidas, pero es en la composición, estructura y organización del discurso donde se alcanza el mayor

²¹ Haciendo referencia a Danto en *Después del fin del arte*, recordamos el fin de las estéticas, de lo que abducimos que una obra superficial no es sólo la que *copia* de la realidad, como se aceptó tiempo atrás, sino que es la que su contenido y expresión se encuadra dentro de una estética determinada sin ofrecer ningún elemento que la asiente en el contexto en el que ha sido creada, es decir, **la mimesis ya no sólo ocupa las formas, sino que alcanza el discurso.**

grado de fluidez. Son obras muy originales aportando nuevas temáticas, novedosas formas de representación y organizaciones extrañas o extravagantes que componen un discurso difícil a causa de la propia complejidad de la obra como estructura artística. Sin embargo, la gran coherencia de sus partes permite descifrar el concepto filosófico expresado para avanzar en la creatividad del arte.

Proyecto de serie I (número 82), de Sol Lewitt, es un modelo de obra muy fluida, con una gran cantidad de elementos formales imprescindibles para la combinación y recombinación



del espectador que obtenidas todas las “pruebas” podrá desenredar el intrincado y metódico sistema siguiendo su propia premisa y evitando la subjetividad de la expresión artística²².

		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL				
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA										
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad		Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal
Cuadro 39		3,88	2,75	3,50	3,25	3,81	2,81	3,33	3,75	2,50	3,50	2,88	3,75	1,69	3,01	3,94	2,44	2,81	2,00	3,69	1,56	2,74	4,50	3,06	3,44	3,25	3,63	4,25	3,69	3,19
Media	T	5	3	4	4	5	2	4	5	2	4	2	5	1	2	5	2	2	2	5	1	2	5	3	3	4	5	5	4	5
Moda	O	77,5	55,0	70,0	65,0	76,3	56,3	66,7	75,0	50,0	70,0	57,5	75,0	33,8	60,2	78,8	48,8	56,3	40,0	73,8	31,3	54,8	90,0	61,3	68,8	65,0	72,5	85,0	73,8	63,9
%	A																													

Fuente propia

La media total del análisis de las imágenes seleccionadas para el epígrafe titulado *Otros* es de 3,19, un 63,9%. El número de moda en todo el cuadro es el 5. (Cuadro 39) Destaca la elevada media del subtotal de la forma de la expresión, que como

²² The premise of *Serial Project* demands the combination and recombination of both open and closed enameled aluminum squares, cubes, and extensions of these shapes, all laid in a grid. Both intricate and methodical, the system produces a visual field that gives its viewers all the evidence they need to unravel its logic.

In a text accompanying *Serial Project*, LeWitt wrote, [...]The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloging the results of his premise."

Publication excerpt The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999, p. 272

viene siendo habitual es superior a los demás aspectos de la creatividad, $3,69$ frente al $3,33$ de la sustancia del contenido, al $3,01$ de la forma del contenido y al $2,74$ de la sustancia de la expresión.

Asimismo, generalmente, son obras bastante originales, tanto en la sustancia ($3,50$) y forma del contenido ($3,50$), como en la forma de la expresión ($3,44$); más baja que las anteriores es la media del subtotal de la sustancia de la expresión ($2,81$). Igualmente, las medias indican una alta coherencia entre la sustancia, $3,81$, y la forma del contenido, $3,75$, y la sustancia, $3,69$, y la forma de la expresión, $3,63$. También es reseñable el grado de opacidad que alcanzan estas creaciones en la forma de la expresión, $4,25$.

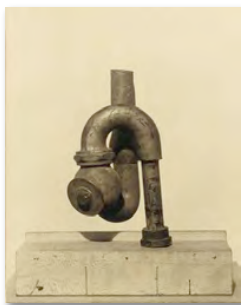
Para entender si las obras que muestran los museos tienen una mayor calidad artística que las que no están en ellos, distinguimos en el análisis elaborado, entre las expuestas en museos y las que no se exhiben en ellos (cuadro 40), no obstante, en las obras estudiadas en este apartado no observamos grandes diferencias en los códigos creativos analizados. Aunque las enseñadas en los 20 mejores museos del mundo son más coherentes en sus temas y maneras en la que se expresan los referentes, y algo menos coherentes entre los materiales escogidos y la composición, la organización, la estructura y el discurso. Igualmente, las que no están en estas instituciones suelen ser más opacas en su grado de comprensión tanto en el contenido como en la expresión.



La obra de Joseph Kosuth, *Una y tres sillas* (número 86), es un ejemplo de coherencia entre el tema, la silla, y el modo en el que éste es representado, un código visual (una fotografía de una silla), un código verbal (una definición de una silla) y un código en el lenguaje de los objetos (una silla); y de coherencia entre los materiales elegidos, una fotografía de una silla

de madera, una definición de una silla y una silla de madera, y el discurso expresado, una reflexión sobre la incidencia en el público tanto del código visual como del código verbal en su reconstrucción del objeto real y el cambio en la percepción de un objeto al aceptarlo como obra de arte, hacen al espectador embarcarse en los procesos básicos exigidos por el arte conceptual²³.

Fuera de los 20 mejores museos, la obra de Morton Schamberg, titulada *God* (número 93), muestra una escasa elocuencia o coherencia entre el tema y la



representación del mismo, no expone elementos referenciales claros que conduzcan al receptor a la elaboración del contenido pretendido... Por el contrario, *Cuadrado negro* (número 89), de Kazimir Malevich



representa desde la simpleza una gran coherencia entre la sustancia y la forma del contenido, porque el tema, un cuadrado negro, es representado con un objeto cúbico, por lo que la sustancia es consecuencia de la forma y viceversa.

²³ Or, as Marcel Duchamp asked in his *Bicycle Wheel* of 1913, does the inclusion of an object in an artwork somehow change it? If both photograph and words describe a chair, how is their functioning different from that of the real chair, and what is Kosuth's artwork doing by adding these functions together? Prodded to ask such questions, the viewer embarks on the basic processes demanded by Conceptual art.

Publication excerpt The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999, p. 257

OTROS (lugar de ubicación)		CONTENIDO										EXPRESIÓN										TOTAL																	
		SUSTANCIA					FORMA					SUSTANCIA					FORMA																						
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Opacidad	Media	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Opacidad	Media	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Opacidad	Media			%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Opacidad	Media	%								
Cuadro 40		81	2	2	5	3	3,17	2	63,3	2	2	5	3	5	1	3,00	3	60,0	3	4	2	5	1	3,00	3	60,0	2	2	5	4	3,83	76,7	3,25	2	65,0				
Obras expuestas en museos...		82	2	3	4	3	3,17	2	63,3	5	2	1	5	2	2	2,83	2	56,7	3	2	3	2	5	1	2,67	3	53,3	5	2	3	3	3,50	70,0	3,04	2	60,8			
		83	3	2	4	3	3,00	3	60,0	2	2	3	1	5	1	2,33	2	66,7	4	2	5	1	4	1	2,83	4	56,7	5	4	1	2	3,17	63,3	2,83	1	56,7			
		84	5	4	2	4	5	3,67	5	73,3	5	4	3	4	5	1	3,67	5	73,3	3	3	2	2	2	1	2,67	3	53,3	5	4	3	2	3,50	70,0	3,38	5	67,5		
		85	5	4	3	4	4	3,67	4	73,3	5	4	5	4	4	1	3,83	4	76,7	5	4	2	2	5	1	3,17	5	63,3	5	3	5	4	4,17	83,3	3,71	5	74,2		
		86	4	3	4	4	5	4,00	4	80,0	4	4	4	2	5	1	3,33	4	66,7	4	3	4	1	5	1	3,00	4	60,0	4	4	5	5	4,50	90,0	3,71	4	74,2		
		87	4	2	3	3	3	3,00	3	60,0	3	3	2	2	2	2	2,50	3	50,0	3	2	2	1	1	1	1,67	1	33,3	4	3	2	1	4	2,67	4	53,3	2,46	3	49,2
		88	5	2	4	4	5	3,83	5	76,7	5	2	2	4	5	2	3,33	2	66,7	5	2	2	3	5	2	3,17	2	63,3	5	3	4	4	4,17	83,3	3,63	5	72,5		
		Media	3,75	2,75	3,63	3,38	4,63	2,5	3,44	3,88	2,88	3,25	3,13	4,13	3,38	3,10	4	2,63	3,13	1,75	4	1,13	2,77	4,38	3,13	3,5	3,38	3,88	3,88	3,69	3,25	3,25	3,25	3,25	3,25	3,25			
Media		5	2	4	4	5	3	4	5	2	3	4	5	1	2	3	2	2	5	1	1	2	5	4	5	2	5	4	5	5	5	5	5	5					
%		75	55	72,5	67,5	92,5	50	68,8	77,5	57,5	65	62,5	82,5	27,5	62,1	80	52,5	62,5	80	22,5	55,4	87,5	62,5	70	67,5	77,5	77,5	73,3	73,3	73,3	73,3	73,3	73,3	73,3	73,3				
Obras NO expuestas en museos...		89	2	2	4	4	5	1	3,00	2	60,0	2	2	3	5	1	2,50	2	50,0	3	2	1	5	1	2,17	1	43,3	4	3	5	4	5	4,33	86,7	3,00	2	60,0		
		90	5	3	3	3	4	2	3,33	3	66,7	5	2	4	3	5	2	3,50	5	70,0	5	2	4	2	5	3	3,50	5	3	4	1	4	3,67	73,3	3,50	5	70,0		
		91	5	3	4	4	2	5	3,83	5	76,7	3	2	4	3	4	1	2,83	3	56,7	3	2	2	2	2	2	2,17	2	43,3	4	2	3	4	3,17	63,3	3,00	4	60,0	
		92	4	3	4	3	4	5	3,83	4	76,7	4	3	4	2	3	3	3,17	3	63,3	5	3	3	2	4	2	3,17	3	63,3	5	3	3	2	4	3,67	73,3	3,46	3	69,2
		93	2	2	3	2	1	1	1,83	2	36,7	2	2	4	2	1	2,00	2	40,0	3	2	2	2	3	1	2,17	2	43,3	4	2	4	3	3	3,50	70,0	2,38	2	47,5	
		94	5	3	3	3	4	1	3,17	3	63,3	5	2	4	3	4	2	3,33	2	66,7	5	3	3	3	3	2	3,17	3	63,3	5	4	3	3	4	3,67	73,3	3,33	3	66,7
		95	5	3	4	4	2	5	3,83	5	76,7	5	2	4	2	3	3	3,17	2	63,3	2	2	2	2	1	2	1,83	2	36,7	5	3	3	4	3,67	73,3	3,13	2	62,5	
		96	4	3	2	2	5	3	3,00	2	60,0	3	2	3	4	2	3	2,83	3	56,7	5	2	2	4	4	4	4	3,50	4	70,0	5	4	4	4	3,83	76,7	3,29	4	65,8
Media		4	2,75	3,38	3,13	3	3,13	3,23	3,63	2,13	3,75	2,63	3,38	2	2,92	3,63	2,25	2,5	3,38	2	2,71	4,63	3	3,38	3,13	3,38	4,63	3,67	3	3,38	3,13	3,38	3,13	3,13	3,13	3,13			
Moda		5	3	4	4	5	4	5	2	4	2	5	1	2	5	2	3	2	5	1	2	5	3	3	4	4	5	4	4	4	4	4	4	4	4	4			
%		80	55	67,5	62,5	60	62,5	64,6	72,5	42,5	75	52,5	67,5	40	58,3	77,5	45	50	45	67,5	40	54,2	92,5	60	67,5	62,5	67,5	92,5	73,3	73,3	73,3	73,3	73,3	73,3	73,3	73,3			

Fuente propia

En el ámbito de lo estadístico (cuadro 40) son las obras expuestas en museos en las que hallamos la mayor media total, 3,25, contra el 3,14 de las obras *no* expuestas en museos.

Igualmente, son las creaciones exhibidas en museos las que poseen las puntuaciones más elevadas en la sustancia del contenido (3,44 frente a 3,23), en la forma del contenido (3,10 por 2,92) y en la sustancia de la expresión (2,77 contra 2,71); sin embargo, en la forma de la expresión, las medias de las imágenes que están dentro y fuera, son idénticas, 3,69...

Generalmente los trabajos mostrados en museos son algo más originales; en la sustancia del contenido (3,63 \Leftrightarrow * 3,38), en la sustancia de la expresión (3,13 \Leftrightarrow 2,5) y en la forma de la expresión (3,5 \Leftrightarrow 3,38); contrariamente, en la forma del contenido, la originalidad media (3,75 \Leftrightarrow 3,25) es más elevada en las obras *no* expuestas en museos.

En conjunto, las obras elegidas para este apartado son bastante coherentes, pero, las seleccionadas que están exhibidas en museos superan a las que *no* están presentadas en ellos; tanto en la sustancia (4,63 \Leftrightarrow 3) y forma del contenido (4,13 \Leftrightarrow 3,38), como en la sustancia (4 \Leftrightarrow 3,38) y la forma de la expresión (3,88 \Leftrightarrow 3,38).

Así también, para discernir si existe algún vínculo entre la consideración de los artistas por parte de los profesionales del arte y la calidad creativa de la obra (cuadro 41), separamos las realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores, elaboradas por *Artfacts.NetTM*, y las llevadas a cabo por artistas excluidos de dichas listas, las cuales evalúan el número de exposiciones a nivel global que hace un artista, vivo o muerto, para la aceptación o discriminación de sus componentes.

* \Leftrightarrow Símbolo usado como "*frente a*", "*contra el*", "*por*", "*ante el*", "*envés*" en relación a distintas puntuaciones...

No obstante en el caso que nos ocupa, los contrastes entre un tipo de obras y otro son mínimos, siendo algo mayores en la coherencia tanto del contenido como de la expresión en las creaciones de artistas estimados entre los 100 mejores; y ligeramente superiores en el uso de muchos elementos constitutivos, es decir, en la fluidez del tema, forma, materiales, composición, estructura y discurso de las obras de los artistas descartados de los 100 principales a ojos de los expertos... Pero, no podemos omitir el interés de los artistas más sobresalientes por los materiales innovadores y originales para la confección de sus obras.

Dos obras que responden a polos opuestos en cuanto a fluidez son: *Untitled (paperbacks)* (número 88) de Rachel Whiteread (no incluida entre los 100 mejores artistas) que representa una biblioteca expresada desde una multitud de *objetos y espacios que evocan recuerdos físicos* a través del yeso, organizado, estructurado y compuesto



como la habitación de una biblioteca que más que vacía *gira hacia dentro* y se llena de señales espectrales de los libros cuyo contenido y títulos parecen que se han perdido. Escultura que...

...crea la tensión entre el tormento y lo poético, lo monumental y lo frágil, lo efímero y lo eterno²⁴... (*Out of Time: A Contemporary View*, August 30, 2006–April 9, 2007);

²⁴ Whiteread creates plaster casts from objects and spaces, evoking physical memories of them. *Untitled (Paperbacks)* is the negative cast of the interior of a library, turned inward; a room filled with the spectral marks of books whose contents and titles appear to be lost. The plaster surfaces are a visible manifestation of the room—the books' binding colors, their widths, and even the texture of their pages are still "readable." Whiteread's sculpture creates tension between the haunting and the poetic, the monumental and the fragile, and the ephemeral and the eternal.

Gallery label text *Out of Time: A Contemporary View*, August 30, 2006–April 9, 2007



y *Rueda de bicicleta* (número 81) de Marcel Duchamp (incluido entre los 100 mejores) en la que la rueda y su movimiento son los elementos que dan fluidez al tema, expuesto por un objeto dinámico, un objeto estático y un espacio ideal. La rueda de bicicleta, sus componentes y el taburete de madera son los únicos materiales usados para crear una estructura aparente y dinámica, que desde su transfiguración (de los materiales) produce una obra de arte antiestética y estética, que para Duchamp verla girar era muy relajante;

Muy consolador, una especie de apertura de caminos sobre otras cosas de la vida material diaria. Me gustó la idea de tener una rueda de bicicleta en mi estudio. Disfruté mirándola, tal como disfruto mirando las llamas que bailan en una chimenea²⁵. (Anne D'Harnoncourt and Kynaston McShine, eds., Marcel Duchamp, New York: The Museum of Modern Art, 1973, p. 270)

Aunque poco fluida es sumamente original tanto en el contenido como en la expresión.

²⁵ And he remarked to Arturo Schwarz: "To see that wheel turning was very soothing, very comforting, a sort of opening of avenues on other things than material life of every day. I liked the idea of having a bicycle wheel in my studio. I enjoyed looking at it, just as I enjoy looking at the flames dancing in a fireplace." **Publication excerpt** Anne D'Harnoncourt and Kynaston McShine, eds., Marcel Duchamp, New York: The Museum of Modern Art, 1973, p. 270

OTROS	CONTENIDO										EXPRESIÓN										TOTAL																	
	SUSTANCIA					FORMA					SUSTANCIA					FORMA					Media	%																
	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Opacidad	Media	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Opacidad	Media	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Opacidad	Media	%	Media	%															
Obras realizadas por artistas No incluidos en las listas de los 100 mejores...	81	2	2	5	3	3,17	2	63,3	2	2	5	3	5	1	3,00	3	60,0	3	5	5	4	3,83	5	76,7	3,25	2	65,0											
	82	2	3	4	3	3,17	2	63,3	5	2	1	5	2	2	2,83	2	56,7	3	5	3	3	3,50	3	70,0	3,04	2	60,8											
	83	3	2	4	3	3,00	2	60,0	2	2	3	1	5	1	2,33	2	46,7	4	2	4	3	3,17	4	63,3	2,83	1	56,7											
	84	5	4	2	4	3,67	5	73,3	5	4	3	4	5	1	3,67	5	73,3	3	2	2	2	3,50	5	70,0	3,38	5	67,5											
	89	2	2	4	4	3,00	2	60,0	2	2	3	2	5	1	2,50	2	50,0	3	2	1	5	2,17	1	43,3	4	5	4,33	5	86,7	3,00	2	60,0						
	90	5	3	3	3	3,33	3	66,7	5	2	4	3	5	2	3,50	5	70,0	5	2	4	2	3	3,50	5	73,3	3,50	5	70,0										
	91	5	3	4	4	3,83	5	76,7	3	2	4	3	4	1	2,83	3	56,7	3	2	2	2	2	2	43,3	4	2	4	3,17	4	63,3	3,00	4	60,0					
	92	4	3	4	3	3,83	4	76,7	4	3	4	2	3	3	3,17	3	63,3	5	3	3	2	4	5	3,67	5	73,3	3,46	3	69,2									
	Media	3,5	2,75	3,75	3,25	3,38		3,5	2,38	3,38	2,88	4,25	1,5	2,98		3,88	2,38	3,25	1,75	4	1,38	2,77		4,38	2,88	3,38	2,88	3,88	4,25	3,60	3,18							
	Moda	2	3	4	3	5	2		2	2	3	3	5	1		2		3	2	3	2	5	5		5	2	3	2	5	5		2						
%	70	55	75	65	87,5	52,5		67,5	70	47,5	67,5	57,5	85	30		59,6	77,5	47,5	65	35	80	27,5		55,4	87,5	57,5	67,5	57,5	77,5	85		72,1	83,6					
Obras realizadas por artistas No incluidos en las listas de los 100 mejores...	85	5	4	3	4	3,67	4	73,3	5	4	5	4	4	1	3,83	4	76,7	5	4	2	5	1	3,17	5	63,3	5	3	5	4	5	3	4,17	5	83,3	3,71	5	74,2	
	86	4	3	4	4	4,00	4	80,0	4	4	4	2	5	1	3,33	4	66,7	4	3	4	1	5	1	3,00	4	60,0	4	5	5	4	4	4,50	4	90,0	3,71	4	74,2	
	87	4	2	3	3	3,00	3	60,0	3	3	3	2	2	2	2,50	3	50,0	3	2	2	1	1	1	1,67	1	33,3	4	3	2	2	1	4	2,67	4	53,3	2,46	3	49,2
	88	5	2	4	4	3,83	5	76,7	5	2	2	4	5	2	3,33	2	66,7	5	2	2	3	5	2	3,17	2	63,3	5	3	4	4	5	4,17	4	83,3	3,63	5	72,5	
	93	2	2	3	2	1	1	36,7	2	2	4	2	1	1	2,00	2	40,0	3	2	2	3	1	2	2	2	43,3	4	2	4	3	5	3,50	4	70,0	2,38	2	47,5	
	94	5	3	3	3	3,17	3	63,3	5	2	4	3	4	2	3,33	2	66,7	5	3	3	3	3	2	3,17	3	63,3	5	4	3	3	4	3,67	3	75,3	3,33	3	66,7	
	95	5	3	4	4	3,83	5	76,7	5	2	4	2	3	3	3,17	2	63,3	2	2	2	2	1	2	1,83	2	36,7	5	3	3	4	2	5	3,67	5	75,3	3,13	2	62,5
	96	4	3	2	2	3,00	2	60,0	3	2	3	4	2	3	2,83	3	56,7	5	2	2	4	4	4	3,50	4	70,0	5	4	2	4	4	4	3,83	4	76,7	3,29	4	65,8
	Media	4,25	2,75	3,25	3,25	3	3,29		4	2,5	2,38	2,25	3,38	1,75	2,71		4	3,25	3,5	3,63	3,38	4,25	3,7		4,63	3,25	3,5	3,63	3,38	4,25	3,7		3,76					
	Moda	5	3	3	4	4	3	4		5	2	2	2	5	1		2		5	3	5	4	5	4	5	4	4						4					
%	85	55	65	65	65	60		65,8	80	52,5	52,5	57,5	65	35		60,8	80	50	47,5	45	67,5	35		54,2	92,5	65	70	72,5	67,5	85		64,1						

Fuente propia

Descriptivamente, la media total más elevada (cuadro 41), es de 3,20 correspondiente a las obras realizadas por artistas *no* incluidos en las listas de los 100 mejores, aunque ligeramente por encima del 3,18 de las obras de artistas incluidos en dichas listas...

La equidad es la característica predominante en el conjunto de medias de creaciones encuadradas en el apartado de *Otros*. En la sustancia del contenido la mayor media es la de las obras ejecutadas por los artistas valorados entre los 100 mejores, 3,38; algo superior al 3,29 de los trabajos efectuados por creadores "peor" considerados; al igual que en la sustancia de la expresión, que el 2,77 de los *primeros* es algo superior al 2,71 de los *segundos*.

Por otra parte, en la forma del contenido y en la forma de la expresión, la media mayor es de las creaciones llevadas a cabo por artistas *no* incluidos en las listas, 3,04 y 3,77, respectivamente; sutilmente por encima del 2,98 y 3,60, correspondiente a la forma del contenido y de la expresión de las obras hechas por creadores situados entre los 100 más estimados.

Asimismo, en lo referente a la originalidad, las obras ejecutadas por artistas incluidos en las listas tienen una media mayor en originalidad en la sustancia del contenido (3,75) y de la expresión (3,25); no obstante, las realizadas por creadores excluidos poseen una media superior en la forma del contenido, 3,63 contra 3,38, y en la forma de la expresión, 3,5 frente a 3,38.

Hablando de coherencia, es en las creaciones de los artistas estimados entre los 100 primeros donde observamos un alto grado de coherencia interna, tanto entre la

sustancia ($4.38 \Leftrightarrow 3.25$) y forma del contenido ($4.25 \Leftrightarrow 3.25$), como entre la sustancia ($4 \Leftrightarrow 3.38$) y forma de la expresión ($3.88 \Leftrightarrow 3.38$).

De acuerdo con la fecha de creación de las obras observadas en este apartado, los periodos más creativos transcurren desde los años 40 hasta los '70 (cuadro 43) y a partir de los años 90 (cuadro 45). Sin embargo, para las obras que no son figurativas ni abstractas, la época en la que se desarrollan temas, formas de representación, composiciones, estructuras y discursos más innovadores y originales parte desde principios del siglo XX hasta los '40 (cuadro 42), a su vez, ciclo en el que se originan las grandes revoluciones en la composición, la estructura, la organización y en el lenguaje expresivo, es decir, en el discurso.

Cuadro 42		CONTENIDO															EXPRESIÓN															TOTAL								
		SUSTANCIA									FORMA						SUSTANCIA									FORMA														
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%									
Desde comienzos de siglo XX hasta los años 40	81	2	2	5	2	5	3	3,17	2	63,3	2	2	5	3	5	1	3,00	2	60,0	3	3	4	2	5	1	3,00	3	60,0	2	2	5	5	4	3,83	5	76,7	3,25	2	65,0	
	85	5	4	3	4	4	2	3,67	4	73,3	5	4	5	4	4	1	3,83	4	76,7	5	4	2	2	5	1	3,17	5	63,3	5	3	5	4	5	3	4,17	5	83,3	3,71	5	74,2
	89	2	2	4	4	5	1	3,00	2	60,0	2	2	3	2	5	1	2,50	2	50,0	3	2	1	1	5	1	2,17	1	43,3	4	3	5	4	5	5	4,33	5	86,7	3,00	2	60,0
	93	2	2	3	2	1	1	1,83	2	36,7	2	2	4	2	1	1	2,00	2	40,0	3	2	2	2	3	1	2,17	2	43,3	4	2	4	3	3	5	3,50	4	70,0	2,38	2	47,5
	Media	2,75	2,5	3,3	3	3,75	1,75	2,92			2,75	2,5	3,3	2,75	3,75	1	2,83			3,5	2,75	2,25	1,75	4,5	1	2,63		3,75	2,5	4,75	4	4,5	4,25	3,06			3,08			
Moda	2	2	3	2	5	1		2		2	2	5	2	5	1		2		3	2	2	2	5	1		2	4	2	5	4	5	5		5			2			
%	55	50	75	60	75	35		58,3	55	50	85	55	75	20		56,7	70	55	45	35	90	20		52,5	75	50	95	80	90	85			79,2			61,7				

Fuente propia

Desde los años 40 hasta los '70 (cuadro 43) la creatividad en los contenidos temáticos y el modo en el que estos se expresan se amplía con respecto a años pasados, igualmente hay una inquietud hacia la búsqueda de nuevos materiales, sin perder el interés por composiciones y estructuras que cuestionen el sentido mismo del arte.

* \Leftrightarrow Símbolo usado como "frente a", "contra el", "por", "ante el", "envés" en relación a distintas puntuaciones...

Las mayores medias en la sustancia y forma de la expresión y sustancia de la expresión se localizan en las obras a partir de los años 90, en cambio, en la forma de la expresión la hallamos en las obras efectuadas desde comienzos del siglo XX hasta los años 40.

Así pues, la mayor media de la sustancia del contenido es el 3,58 ó 71,7% de las obras a partir de los años 90, algo inferior al 3,42 de las creaciones realizadas desde los años 40 a los '70 y desde mediados de los '70 a los '90. Muy por debajo está el 2,92 de los trabajos llevados a cabo desde comienzos del siglo XX hasta los años 40.

En la forma del contenido el 3,25 es la puntuación más alta, compartida por las "imágenes" ejecutadas en los años posteriores a los '90 y las hechas desde los años 40 hasta los '70. Le sigue el 2,83 de las obras efectuadas desde comienzos de siglo XX hasta los años 40 y el 2,71 de las formalizadas desde mediados de los '70 hasta los años 90.

Asimismo, en la sustancia de la expresión el 3,13 es la media más elevada, correspondiente a las obras de los años posteriores a los '90. Ligeramente inferior está la de las que van desde los '40 a los '70, con un 3,08. Bastante menor es el 2,63 de las creaciones elaboradas desde comienzos del siglo XX hasta los años 40 y, aún más pequeña, es el 2,13 de las obras creadas desde mediados de los '70 a los '90.

Pero, en la forma de la expresión el patrón cambia, tenemos el 3,96 ó el 79,2% de las "imágenes" realizadas desde principios de siglo XX hasta los años 40, el 3,83 de las hechas desde los años 40 hasta los '70, y el 3,79 de las obras posteriores a los '90. Muy por debajo está el 3,17 ó el 63,3% de las creaciones llevadas a cabo desde mediados de los '70 a los '90. Es llamativa la media en la forma de la expresión de las obras de los primeros 40 años del siglo que es la más alta de todos los cuadros analizados.

Otro aspecto a destacar es la media de la originalidad en la forma de la expresión de las obras plasmadas desde comienzos del siglo XX hasta los años 40, un 4,75 ó 95%; muy por encima del 3,75 de las creaciones efectuadas entre los '40 y los '70; del 3 de los trabajos llevados a cabo después de los '90; y del 2,25 de las "imágenes" realizadas entre mediados de los '70 y los '90. También en la forma de la expresión de las obras formalizadas entre comienzos del siglo XX y los años 40 distinguimos el alto grado de elaboración, un 4 de media en el conjunto de sus obras.

En la sustancia del contenido son más originales, con un 3,75, las obras de comienzos de siglo XX hasta los años 40 y las realizadas entre mediados de los '70 y los '90. En los periodos de los '40 a los '70 y posteriores a los '90 la media de la originalidad está en torno al 3'25.

En la forma del contenido la mayor media (en originalidad) también la encontramos en las obras desde comienzos del siglo XX hasta los años 40, con un 4,25, rondando las creaciones de los demás periodos en torno al 3'25.

Sin embargo, en la sustancia de la expresión cambia la tendencia, siendo la media más alta el 3,5, perteneciente a la época de entre los '40 y los '70, superior al 3 de las obras de mediados de los '70 a los '90, al 2,5 de las posteriores a los '90 y al 2,25 de las de principio de siglo XX.

En cuanto a la coherencia percibimos que la media, tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, gira en torno al 4 ó el 80% entre las obras realizadas en las primeras tres cuartas partes del siglo XX. Entre los años 70 y '90 la elocuencia es menor, sobre todo entre la sustancia y la forma de la expresión y viceversa, estando en torno al 2 de media. En las obras posteriores a los '90 la media de la coherencia interna está alrededor del 3'75.

4.1.1.6.1. *Análisis interpretativo*

Cuando las obras no son figurativas o abstractas corresponden a otros géneros inabarcables bajo un solo epígrafe, salvo el referido por nosotros como *Otros*. Suelen ser obras en las que su estética es una preocupación simbólica, es decir, lo que el espectador ve cuando las observa es la puerta (no importa si *bonita* o *fea*) hacia *una idea*, es por ello que para el público común es difícil acceder, máxime cuando lo que se mira no invita a ser experimentado. Sin embargo, no podemos dejar de considerarlo creativo porque la rareza de su expresión sea un insulto para los cánones establecidos en la cotidianeidad común y obsoleta del arte.

Por tanto y entrando en materia de análisis, advertimos que generalmente son creaciones muy fluidas tanto en la sustancia (3,88 cuadro 39) y forma (3,75 cuadro 39) del contenido como en la sustancia (3,94 cuadro 39) y forma (4,50 cuadro 39) de la expresión, a excepción de las realizadas a principios del siglo XX. Debido a su naturaleza teórica, la obra necesita de un lenguaje lleno de elementos que vinculen sus distintas partes para obtener una mayor elocuencia entre lo simbólico de su expresión y la idea de su contenido.

La obra es la metáfora de una idea que consecuentemente con la esencia individual de un concepto cualquiera todos los aspectos que la envuelven, desde el tema (3,50 cuadro 39), la forma en la que se representa (3,50 cuadro 39), los materiales seleccionados (2,81 cuadro 39), la composición, la estructura, la organización y hasta el discurso (3,44 cuadro 39), serán bastante originales. Ante lo novedoso subyace la dificultad u opacidad en su recepción, más en la forma de la expresión (4,25 cuadro 39), por las particularidades teóricas y artísticas que se mezclan en su creación, que en la temática (2,81 cuadro 39) y la expresión de sus referentes (1,69 cuadro 39), contruidos desde arquetipos de uso corriente.

En su conjunto, las obras expuestas en museos (3.25 cuadro 40) y las no exhibidas en ellos (3.14 cuadro 40) no poseen grandes diferencias creativas, aunque las mostradas en museos establecen una relación más coherente entre la temática (4.63 cuadro 40) y el modo en que ésta se representa (4.13 cuadro 40) que la constituida por la sustancia (3 cuadro 40) y la forma (3.38 cuadro 40) del contenido de las obras no ubicadas en las mejores colecciones museísticas. Pese a que los museos no ejercen una influencia directa en la creatividad su elenco artístico normalmente es imagen paradigmática del arte establecido en cada periodo.

Del mismo modo hemos distinguido entre obras realizadas por artistas incluidos en las listas de los 100 mejores según *Artfacts.NetTM* y obras de artistas excluidos de ellas, lo que no significa que estos sean peores artistas que los presentes en las listas, solamente que poseen un volumen de exposición menor a nivel global. Empero las creaciones (3.25 cuadro 41) de los artistas considerados de primer nivel por los profesionales del mundo del arte destacan por la utilización de materiales más originales que en las obras (2.38 cuadro 41) de los creadores que no aparecen en dichas listas.

Igualmente, el trabajo de los artistas “más importantes” sobresale por el alto nivel de coherencia que tienen entre el tema (4.38 cuadro 41), la forma en la que éste se representa (4.25 cuadro 41), los materiales, (4 cuadro 41) la composición y el discurso (3.88 cuadro 41), algo superior a la coherencia entre la sustancia (3.25 cuadro 41) y la forma (3.25 cuadro 41) del contenido o la sustancia (3.38 cuadro 41) y la forma (3.38 cuadro 41) de la expresión de las obras de los artistas menos valorados... Todas las obras de artistas seleccionados para este apartado poseen una gran calidad en el total de las partes que las componen o en alguna de ellas, pero **es la coherencia un aspecto importante, más cuando el lenguaje usado es un tanto ambiguo y requiere de una cierta sinfonía entre los elementos referenciales, formales, materiales, compositivos y estructurales.**

La época en que las obras (creaciones cuyos parámetros creativos no responden a cánones figurativos ni abstractos) son más coherentes es entre los años 40 y los '70 (cuadro 43), probablemente debido al nacimiento o resurgir de las distintas poéticas subversivas con el arte establecido; por ejemplo, el arte conceptual que como poética novedosa en la que el producto ha de estar compuesto de antemano, incluso en la elección de materiales, técnicas y medios; o el neodadaísmo en el que el arte se parecerá más a la realidad cuanto más se haga a partir de elementos de la vida real... estaban obligados a crear bajo el signo de la elocuencia para ser una proposición reflexiva o crítica sobre el lenguaje del arte y no ser *otra cosa*.

Sin embargo, no hay periodo (para las obras no figurativas ni abstractas) más subversivo y original que desde comienzos del siglo XX hasta los años 40 (cuadro 42), tiempo de mayor ruptura entre el lenguaje tradicional del arte y lo nuevo, en el que surgió el dadaísmo que incluso es una forma de vivir fuera de los valores aceptados...

A partir de los años 90 (cuadro 45) la calidad creativa en las obras abarca desde el contenido a la expresión, aunque el tiempo de las grandes revoluciones del arte queda a principios de siglo XX. En definitiva la obra creativa no es sólo innovación máxima, sino que **es una proposición temática, representada desde lo real, social o político, lo espiritual, lo sentimental, lo conceptual a través de la libertad técnica y material a partir de composiciones, estructuras y organizaciones sin restricciones y con un discurso impregnado con una pizca de originalidad e innovación, lleno de elementos que aporten fluidez a las partes y coherencia entre ellas.**

CATEGORÍAS Y CÓDIGOS			
SUBTOTALES			
1,5,9,13,17,21,25,29,...93	DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...		
2,6,10,14,18,22,26,30,...94	DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...		
3,7,11,15,19,23,27,31,...95	DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...		
4,8,12,16,20,24,28,32,...96	A PARTIR DE LOS AÑOS 90...		
TOTAL DE LA MEDIA, MODA Y % DE CADA UNO DE LOS APARTADOS			
MEDIA, MODA Y % DEL CONJUNTO DE SUBTOTALES			
MEDIA, MODA Y % FINALES			
5	MAXIMA PUNTUACIÓN EN LA MODA		
1	MINIMA PUNTUACIÓN EN LA MODA		
	MAYOR MEDIA Y % DEL SUBTOTAL VERTICAL Y HORIZONTAL DE LA SUSTANCIA Y FORMA DEL CONTENIDO Y DE LA SUSTANCIA Y FORMA DE LA EXPRESIÓN		
	MENOR MEDIA Y % DEL SUBTOTAL VERTICAL Y HORIZONTAL DE LA SUSTANCIA Y FORMA DEL CONTENIDO Y DE LA SUSTANCIA Y FORMA DE LA EXPRESIÓN		
	MAYOR MEDIA Y % DEL CONJUNTO DE SUBTOTALES		
	MENOR MEDIA Y % DEL CONJUNTO DE SUBTOTALES		
	MAYOR MEDIA Y % DEL TOTAL VERTICAL Y HORIZONTAL		
	MENOR MEDIA Y % DEL TOTAL VERTICAL Y HORIZONTAL		
	MAYOR MEDIA Y % DEL CONJUNTO DEL TOTALES VERTICAL Y HORIZONTAL		
	MENOR MEDIA Y % DEL CONJUNTO DEL TOTALES VERTICAL Y HORIZONTAL		
5	MAXIMA PUNTUACIÓN EN LA ORIGINALIDAD (POR OBRAS) TANTO EN EL CONTENIDO COMO EN LA EXPRESIÓN		
1	MINIMA PUNTUACIÓN EN LA ORIGINALIDAD (POR OBRAS) TANTO EN EL CONTENIDO COMO EN LA EXPRESIÓN		
	ó	ó	MAYOR MEDIA Y % EN LOS SUBTOTALES DE LA ORIGINALIDAD DE LA SUSTANCIA Y FORMA DEL CONTENIDO Y DE LA SUSTANCIA Y FORMA DE LA EXPRESIÓN
	ó	ó	MENOR MEDIA Y % EN LOS SUBTOTALES DE LA ORIGINALIDAD DE LA SUSTANCIA Y FORMA DEL CONTENIDO Y DE LA SUSTANCIA Y FORMA DE LA EXPRESIÓN
	ó		OTROS ASPECTOS DESTACABLES

Fuente propia

Leyenda

4.1.2. Análisis creativo de obras **menos** conocidas

4.1.2.0. Introducción

En el análisis creativo de *obras menos conocidas*, al igual que entre las *obras conocidas*, buscamos el grado de fluidez, flexibilidad, originalidad, elaboración, coherencia interna y opacidad en la sustancia y en la forma, tanto en el plano del contenido como en el plano de la expresión a través de la observación de los elementos y aspectos que los componen, a partir de una selección de obras en las que su lugar de exposición son páginas webs, elegidas por su rango de tráfico, dentro de la temática del arte, según www.alexacom.com estando alguna de ellas entre las 500 más visitadas, otra en las 50.000 más visitadas y, la última entre las 500.000, para observar si la creatividad de las obras disminuye conforme decrece la popularidad de las mismas²⁶.

Con el motivo de examinar el arte realizado por artistas menos conocidos desde mediados de los '70, fecha en la que según Danto (2001) murieron *las estéticas*, hasta nuestros días, hemos seleccionado un grupo de obras, de distinto género creativo (abstracto geométrico, abstracto no geométrico, figuras, paisajes, retratos y otros), desde diferentes páginas webs y bajo unos criterios establecidos; haber sido efectuadas a partir de mediados de los años 70, preferiblemente en nuestra actualidad; ser las más visitadas o votadas de la página en las que se muestran; y en cada género, abstracto o figurativo, distinguimos pintura, fotografía o arte digital, para que el campo estudiado del arte menos conocido abarque distintas técnicas.

²⁶ No hablamos de que la popularidad influya directamente en la creatividad de las obras, sino que a colación con las imágenes conocidas, tratamos de comprender si en los lugares "más populares", es decir, dependiendo del grado de popularidad del lugar donde están ubicadas las obras, existe una criba que discrimine unas en pos de otras, lo que vendría a demostrar que todo no es arte, sino que se selecciona a través de unos criterios que se establecen en los diferentes contextos...

El objetivo de tales indagaciones responde a nuestra duda sobre si el arte es arte de forma arbitraria o es el signo de los tiempos, para lo que estudiaremos la calidad creativa en las obras menos destacadas (para el mundo del arte) en relación a la popularidad entre el público profano.

Para comenzar observamos que, más allá de su género (abstracto geométrico, abstracto no geométrico, figuras, paisajes, retratos y otros), las creaciones obtenidas de la página deviantart.com (cuadro 46) son más creativas en el contenido y en la expresión que las obras extraídas de las páginas www.artistasdelatierra.com (cuadro 48) y www.artelista.com (cuadro 47).

IMÁGENES MENOS CONOCIDAS I (obtenidas de deviantart.com)

		CONTENIDO												EXPRESIÓN												Total				
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA										
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad		Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal
Cuadro 46																														
Media	T	3,22	2,39	2,39	2,67	2,61	2,39	2,61	3,28	2,28	2,61	2,78	3,17	2,06	2,69	2,83	2,11	1,72	2,28	1,89	1,61	2,97	3,17	2,28	2,39	2,28	2,06	2,22	2,4	2,44
Moda	O	3	2	2	3	2	3	2	3	2	2	2	4	1	2	3	2	1	2	2	1	2	3	2	2	2	2	3	2	2
%	A	64,4	47,8	47,8	53,3	52,2	47,8	52,2	65,6	45,6	52,2	55,6	63,3	41,1	53,9	56,7	42,2	34,4	45,6	37,8	32,2	41,5	63,3	45,6	47,8	45,6	41,1	44,4	48	48,9

Fuente propia

IMÁGENES MENOS CONOCIDAS II (obtenidas de www.artelista.com)

		CONTENIDO															EXPRESIÓN										Total			
		SUSTANCIA							FORMA								SUSTANCIA					FORMA								
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración		Coherencia	Opacidad	Subtotal
Cuadro 47																														
Media	T	2,94	2,06	1,89	2	2,33	2	2,2	3,06	2	1,33	1,94	2,28	1,78	2,06	2,83	2	1,06	1,22	1,28	1,22	1,6	3	2,11	1,72	2,17	1,39	2,44	2,14	2
Moda	O	3	2	1	2	3	1	2	3	2	1	2	3	1	2	3	2	1	1	1	1	1	3	2	1	2	1	3	2	2
%	A	58,9	41,1	37,8	40	46,7	40	44,1	61,1	40	26,7	38,9	45,6	35,6	41,3	56,7	40	21,1	24,4	25,6	24,4	32	60	42,2	34,4	43,3	27,8	48,9	42,8	40

Fuente propia

IMÁGENES MENOS CONOCIDAS III (obtenidas de www.artistasdelatierra.com)

Cuadro 48		CONTENIDO												EXPRESIÓN												Total				
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA										
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad		Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal
Media	TOTAL	2,89	2,17	2,39	2,28	2,61	2,61	2,48	3,28	2,17	2	2,22	2,72	1,89	2,38	2,61	2,06	1,17	1,22	1,44	1,28	1,63	2,56	2,11	1,78	1,78	1,5	2,5	2,04	2,13
Moda	TOTAL	2	2	2	2	2	3	2	4	2	2	2	4	1	2	3	2	1	1	1	1	1	2	2	2	2	1	3	2	2
%	TOTAL	57,8	43,3	47,8	45,6	52,2	52,2	49,8	65,6	43,3	40	44,4	54,4	37,8	47,6	52,2	41,1	23,3	24,4	28,9	25,6	32,6	51,1	42,2	35,6	35,6	30	50	40,7	42,7

Fuente propia

Las imágenes menos conocidas I, o seleccionadas de la página Web deviantart.com, tienen una media total de **2,44** ó **48,9**%, y su rango* de tráfico en España (según www.alexa.com) es de es de 183. Las imágenes menos conocidas II, o elegidas de la página Web www.artelista.com, alcanzan una media total de **2** ó **40**%, su rango* de tráfico en España (según www.alexa.com) es de 1.679. Las imágenes menos conocidas III, o recogidas de la página Web www.artistasdelatierra.com, poseen una media total de **2,13** ó **42,7**%, su rango* de tráfico en España (según www.alexa.com) es de 21.469.

En referencia al total de la originalidad en cada uno de los cuadros (46, 47, 48), hallamos en la sustancia del contenido la mayor media, el **2,39**, en imágenes I y III, por encima del **1,89** de imágenes II. En la forma del contenido la originalidad más alta es del **2,61** y corresponde a imágenes I, superior al **2** de imágenes III y al **1,33** de imágenes II.

En la sustancia de la expresión las medias son, generalmente, muy bajas, la mayor es de **1,72** de las imágenes I, frente al **1,17** y al **1,06** de imágenes III y II,

* Número de visitas que recibe la página mencionada...

respectivamente. Por último, en la forma de la expresión, volvemos a localizar grandes diferencias, el 2,39 de imágenes I es muy superior al 1,78 de imágenes III y al 1,72 de imágenes II.

Tanto en imágenes I, II y III (cuadros 46, 47, 48) destaca el interés por los temas sobre una organización, composición, estructuración o discurso que denote una preocupación por la forma en la que se expresa, más que por manifestar el contenido de una "historia" emocional. Por tanto, en el conjunto del análisis, la sustancia del contenido tiene una media más elevada en imágenes I, II y III (correspondientemente, 2,61, 2,2, 2,49) que la forma de la expresión (2,4, 2,14, 2,04, respectivamente). Una ligera excepción al dominio del contenido temático es el subtotal de la forma del contenido (2,69) en imágenes I que es superior al de la sustancia del contenido. Los menores subtotales de los tres cuadros de análisis globales, se encuentran en la sustancia de la expresión (2,07, 1,6, 1,63, consecutivamente de imágenes I, II y III).

Un aspecto común del conjunto de las obras seleccionadas es el mayor interés por la temática y su forma de representación, que por los materiales técnicos, la composición, la estructura, la organización o el discurso producido. Igualmente, hay más coherencia entre el tema y el modo en el que se expresa, que entre la sustancia y la forma de la expresión.

Antes de continuar, analicemos el sentido comunicativo de *un insulto* al inicio de nuestro aprendizaje lingüístico; es posible que conozcamos parte de la masa amorfa que es el tema, como lo provocativo de la palabra; sin embargo, ignoraremos el modo en el que se representa ese tema, no hay consciencia de la semántica de la forma para contextualizarlo en un significado concreto; tampoco entenderemos las vocales o consonantes hasta que no sean asimiladas en el desarrollo de nuestra educación; menos aún concebir la morfología de la palabra para construir el

significante de la misma, es decir, la creación del discurso requerido... Así que el insulto u ofensa *se quedará en un sonido vacuo de subversión infantil*.

Del mismo modo, el artista iniciado juega con el tema, porque éste es la esencia de una reflexión natural, representado desde estéticas conocidas en las que el sentido de su significado se pierde en su propia ausencia (superficialidad), llevado a cabo con técnicas aprendidas que componen y estructuran desde el vacío teórico para crear un discurso que *se quedará en un sonido vacuo de subversión infantil*.

Hoy los cubos de basura están llenos de vanguardias caducas. Menos molestas que los residuos radioactivos, habrían de dar a entender que las estéticas pasan y que las técnicas permanecen. A falta de algo mejor. (BURY, P., El trasero de la vanguardia, Le Figaro, 15 de septiembre de 1987).

4.1.2.1. Arte abstracto geométrico

Para indagar en la creatividad de las obras menos conocidas hemos diferenciado entre creaciones abstractas, figurativas y otras. Las obras seleccionadas para el total de los apartados de imágenes menos conocidas han sido realizadas después de mediados de los '70, preferentemente, en los últimos 10 años...

A lo largo del siglo XX se han desarrollado distintas concepciones artísticas que se acercan al arte abstracto geométrico pero sus divergencias expresivas crean un discurso que sigue su propio camino teórico, algunas de ellas son; el *neoplasticismo* que nace en 1917 y propone



despojar al arte de todo elemento para llegar a la esencia a través de un lenguaje plástico objetivo y como consecuencia universal; el *purismo* que surge alrededor de los años 20 promulgando las formas sintéticas de contornos precisos que encajan unas con otras y se afirma la

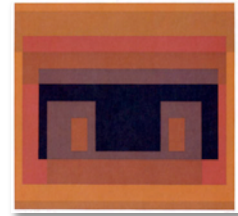


superficie plana debido a la aplicación lisa del color porque no se quiere dejar huella de la pincelada.

Posteriormente, el *arte cinético* se extiende a lo largo de los '60 e investiga la reflexión del movimiento y la ambivalencia de la percepción; o el *arte mínimo* que se da en los '60 y los '70 y sus



obras producen formas geométricas primarias e inexpresivas voluntariamente, a veces



organizadas en series. Se sirven de materiales industriales, como el neón, el metal etc., y sus obras suelen ser monocromáticas.

En cuanto al análisis propiamente dicho de las obras abstractas geométricas (cuadro 49), advertimos que, generalmente, están llenas de elementos referenciales que nos conducen al tema, a su vez, representado por bastantes aspectos, aunque no existe una gran coherencia entre la temática y la forma en la que se nos presenta; también son fluidas en sus composiciones, pero, igualmente, poco coherentes entre éstas y los materiales usados. Es destacable la poca originalidad en el modo en que se expresa el tema, en el material o la técnica utilizados, en la composición y en su estructura.

		CONTENIDO														EXPRESIÓN															
		SUSTANCIA							FORMA							SUSTANCIA					FORMA										
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Total	
Cuadro 49																															
Global del arte ABSTRACTO GEOMÉTRICO de Imágenes menos conocidas I, II y III...																															
Media	GL	3,78	2,22	2,67	2,22	2,00	2,78	2,61	3,89	2,11	2,22	2,22	2,44	2,22	2,52	2,44	2,00	1,67	1,89	1,78	1,78	1,93	3,00	2,22	1,67	1,89	1,78	2,78	2,22	2,32	
Moda	OB	#N/A	2	3	2	2	3	2	4	2	2	2	1	3	2	2	2	1	1	#N/A	1	1	3	2	1	2	#N/A	#N/A	2	2	
%	AL	75,6	44,4	53,3	44,4	40,0	55,6	52,2	77,8	42,2	44,4	44,4	48,9	44,4	50,4	48,9	40,0	33,3	37,8	35,6	35,6	38,5	60,0	44,4	33,3	37,8	35,6	55,6	44,4	46,4	

Fuente propia

Por otra parte, las obras abstractas geométricas *menos conocidas* más creativas, tanto en el contenido como en la expresión, son las obtenidas de la página

deviantart.com (cuadro 50) que se encuentra entre las 500 más visitadas según la página www.alexa.com.

Ahora bien, la originalidad en la temática no varía en las obras de las diferentes páginas, en cambio, la forma en la que ésta se presenta es más original y coherente con la masa amorfa que es el tema en las imágenes menos conocidas I (cuadro 50). Sin embargo, pese a ser éstas también más originales en sus composiciones, estructura y organización, la coherencia entre las técnicas empleadas y la forma de la expresión es, al igual que en las obras extraídas de las demás páginas (cuadros 51, 52), el reflejo de una solución estética más cerca de lo artísticamente aceptado y el souvenir, que de la búsqueda por un lenguaje personal.



La fotografía titulada *Procreation* (número 117 cuadro 50) de Werol ejemplifica una mayor originalidad y una buena elaboración técnica, aunque el recuerdo de una bellísima postal es el único vínculo creativo entre lo material y su expresión.

IMÁGENES MENOS CONOCIDAS I (obtenidas de deviantart.com)																																								
Cuadro 50		CONTENIDO																		EXPRESIÓN												TOTAL								
		SUSTANCIA									FORMA									SUSTANCIA						FORMA														
		Fluidéz	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidéz	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidéz	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidéz	Flexibilidad	Originalidad				Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%
Abstracto geométrico	115	5	4	3	3	4	3	3,67	3	73,3	3	3	3	3	4	3	3,17	3	63,3	3	2	2	3	2	2	2,33	2	46,7	5	3	3	3	2	2	3	3	60	3,04	3	60,8
	116	2	2	3	2	2	3	2,33	2	46,7	5	2	2	2	2	1	2,33	2	46,7	2	2	3	3	2	2	2,33	2	46,7	3	2	3	2	2	4	2,67	2	53,3	2,42	2	48,3
	117	4	2	2	2	2	2	2,33	2	46,7	4	2	4	3	4	2	3,17	4	63,3	2	2	2	3	2	2	2,17	2	43,3	3	2	2	2	2	2	2,17	2	43,3	2,46	2	49,2
Media		3,67	2,67	2,5	2,53	2,67	2,67	2,78			4	2,33	3	2,67	3,33	2	2,89			2,33	2	2,17	3	2	2	2,28		3,67	2,53	2,5	2,53	2	2,67	2,61		2,64				
Moda		n/a	2	3	2	2	3		2		n/a	2	n/a	3	4	n/a	3		2	2	2	3	2	2		2		3	2	3	2	2	2		2		2			
%		73,3	53,3	53,3	46,7	53,3	53,3		55,6	80	46,7	60	53,3	66,7	40			73,3	46,7	40	33,3	40	60	40	40		45,6	73,3	46,7	53,3	46,7	40	53,3		52,2			52,8		
Fuente propia																																								

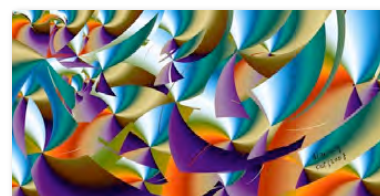


Igualmente, en la imagen de María José Revuelta Solana, *La ley del silencio* (número 135 cuadro 51), una cierta coherencia entre los materiales y su composición nos revelan una poesía visual que está, a su vez, unida por la

representación iconográfica de los elementos fotografiados y rota por una realidad que ha obviado la coherencia pretendida por la artista.

IMÁGENES MENOS CONOCIDAS II (obtenidas de www.artelista.com)																																							
Cuadro 51		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL													
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																			
		Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%		
Abstracto geométrico	133	4	2	3	3	1	2	2,5	2	50	4	2	1	1	1	2	1,83	1	36,7	3	2	1	1	1	2	1	30	3	2	1	2	1	3	2	3	40	1,96	1	39,2
	134	3	2	3	2	3	3	2,67	3	53,3	3	2	2	3	3	3	2,67	3	53,3	2	2	1	1	2	1	2	2	30	3	2	1	2	2	2	2	40	2,21	2	44,2
	135	4	2	2	2	1	3	2,33	2	46,7	4	2	2	2	1	3	2,33	2	46,7	2	2	1	2	3	3	2,17	2	43,3	3	2	1	2	3	3	2,33	3	46,7	2,29	2
Media		3,57	2	2,67	2,33	1,67	2,67	2,5			3,57	2	1,67	2	1,67	2,67	2,28			2,33	2	1	1,33	2	1,67	1,72		3	2	1	2	2	2,87	2,11			2,13		
Moda		4	2	3	2	1	3		2		4	2	2	N/A	1	3		2		2	2	1	1	N/A	1		1	3	2	1	2	N/A	3		2		2		
%		73,3	40	53,3	46,7	33,3	53,3		50		73,3	40	33,3	40	33,3	53,3		45,6	46,7	40	20	26,7	40	33,3		34,4	60	40	20	40	40	53,3		42,2			45,1		
Fuente propia																																							

En la obra de Blanca Amelia Gabaldón Venegas, *Espectral geométrico y color* (número 98 cuadro 52), la tónica se repite, dejándonos una imagen estética a gusto del espectador, que se aproxima a lo creativo en cuanto que es un experimento individual y obviamos la amalgama teórica del arte.



IMAGENES MENOS CONOCIDAS III (obtenidas de www.artistasdelatierra.com)

Cuadro 52	CONTENIDO																		EXPRESIÓN																		TOTAL			
	SUSTANCIA									FORMA									SUSTANCIA									FORMA												
	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%				
Abstracto geométrico	97	3	2	2	2	2	3	2,33	2	46,7	3	2	2	2	2	1	2	2	40	3	2	1	1	2	1	1,67	1	33,3	2	2	1	1	2	3	1,83	2	56,7	1,96	2	39,2
	98	5	2	3	2	1	3	2,67	2	53,3	5	2	2	2	1	3	2,5	2	50	2	2	1	1	1	1	1,33	1	26,7	2	2	1	1	1	2	1,5	2	30	2	2	40
	99	4	2	3	2	2	3	2,67	2	53,3	4	2	2	2	4	2	2,67	2	53,3	3	2	3	2	1	3	2,33	3	46,7	3	3	2	2	1	4	2,5	3	50	2,54	2	50,8
Media		4	2	2,67	2	1,67	3	2,56			4	2	2	2	2,33	2	2,39			2,67	2	1,67	1,33	1,33	1,67	1,78		2,33	2,33	1,33	1,33	1,33	3	1,94			2,17			
Moda		N/A	2	3	2	2	3		2		N/A	2	2	2	N/A	N/A		2		3	2	1	1	1	1		1	2	2	1	1	1	N/A		2		2			
%		80	40	57,3	40	33,3	60		51,1		80	40	40	40	46,7	40		47,8	53,3	40	33,3	26,7	26,7	33,3		35,6	46,7	46,7	26,7	26,7	26,7	60		38,9			43,3			

Fuente propia

Descriptivamente, la mayor media total del análisis de las obras de **arte abstracto geométrico** es de **2,64** ó **52,8%** que se encuentra en las imágenes menos conocidas I, superior al **2,17** ó **43,3%** de las imágenes menos conocidas III y al **2,15** ó **43,1%** de las imágenes menos conocidas II. Puntualmente, la obra que obtiene la mejor

puntuación, 3,04 ó 60,8%, está dentro de las imágenes menos conocidas I. En las creaciones menos conocidas III y II la media más alta es de 2,54 en las primeras y el 2,29 en las segundas. La menor media la distinguimos entre las obras menos conocidas III y en las menos conocidas II, siendo de 1,96 ó 39,2%.

Observando la sustancia del contenido advertimos como la media es igual o superior al 2'5. En imágenes II y III el porcentaje está alrededor del 2'5 y en imágenes I es del 2,78. En la forma del contenido la mayor puntuación corresponde a imágenes I, siendo de 2,89, muy superior al 2,39 de las imágenes III y al 2,28 de imágenes II. Es sobre todo en el tema y en su representación donde las imágenes menos conocidas exaltan su creatividad, debido sobre todo a que la corriente estética de lo abstracto geométrico posee unas formas básicas estructurales y compositivas para poder ser consideradas como obras abstractas geométricas.

De igual manera, en la sustancia de la expresión de imágenes I está la mayor media, 2,28; seguida por el 1,78 de imágenes III; y por el 1,72 de imágenes II. En la forma de la expresión es el 2,61 de imágenes I la media más alta, frente al 2,11 de imágenes II y al 1,94 de imágenes III. En el arte abstracto geométrico no es común que en las obras haya una preocupación por la innovación, elaboración y coherencia en la composición, estructura o discurso conceptual que reflexione sobre el sentido del arte.

En cuanto a la originalidad en la sustancia del contenido hay una coincidencia en la puntuación alcanzada en los tres cuadros de creaciones menos conocidas, 2,67. Las diferencias son patentes en la originalidad de la forma del contenido con el 3 de imágenes I, seguida muy de lejos por el 2 de imágenes III y por el 1,67 de imágenes II.

La media en la originalidad de la sustancia de la expresión en las imágenes II es del 1, la menor media posible. Sin embargo, en imágenes III y I vemos el 1,67 y el 2,33, respectivamente. Igualmente, la puntuación en la originalidad de la forma de la expresión es del 1 en imágenes II; imágenes III posee el 1,33; y muy por encima está la de imágenes I que es del 2,67.

4.1.2.1.1. *Análisis interpretativo*

En las imágenes abstractas geométricas *menos conocidas*, destaca el interés por el contenido (2,61, 2,52 cuadro 49) en detrimento de la expresión (1,93, 2,22 cuadro 49). Sobresale la originalidad en la temática del conjunto de las obras, énfasis que se produce por ser el propio tema un aspecto intrínseco a la expresión artística y por la ausencia de otros elementos creativos.

Volviendo a la historia del arte abstracto geométrico observamos que, aunque desde diferentes estéticas, siempre se ha presentado como una nueva forma de estructurar y componer la realidad desde la óptica plástica o como divergencias innovadoras en ese lenguaje de lo abstracto geométrico. Así que cuando el discurso es una reflexión para el gusto del espectador, obviando detalles de expresión que diferencian una obra artística de un objeto estético, y los materiales se organizan desde la incoherencia, el contenido temático se convierte en el único juego “artístico” posible, donde toda interpretación cabe, donde toda palabra puede ser dicha y donde podemos enmascarar un “cariacotenido” discurso artístico.

4.1.2.2. Arte abstracto *NO* geométrico

A continuación analizamos las obras de arte abstracto no geométrico seleccionadas, denominadas como menos conocidas porque no están expuestas en grandes museos, sino que son extraídas de diferentes páginas webs con un determinado grado de popularidad dependiendo del número de visitas que reciben según www.alexa.com.

En la abstracción no geométrica la línea, el color, la forma y su estructuración amorfa funcionan como expresión de una realidad visible, más cercana a lo espiritual que a lo material y caracterizado en sus comienzos, alrededor de 1910, por significar la ruptura con el realismo y configurarse como una reflexión del lenguaje artístico.

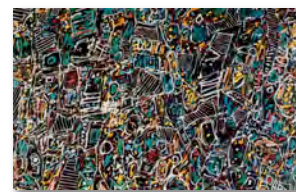
El fauvismo y el expresionismo, liberaron el color, lo que derivó hacia la *abstracción lírica* que pretendía expresar la emoción pictórica del artista, individual e inmediata, rechazando representar la realidad de forma objetiva.

El *informalismo*, utilizado en 1950 por primera vez, abarca otras tendencias abstractas desarrolladas después de la Segunda Guerra Mundial paralelamente en Europa y América, algunas de ellas son; el *expresionismo abstracto* que fue rechazado por los artistas que representaban el movimiento por no creerse a sí mismo abstractos y, generalmente, son abstractos porque eliminan toda muestra de



figuración, exceptuando algunas obras, a veces se usa como sinónimo del *action painting* o pintura gestual, pero éste se acuñó para referirse a obras de artistas como Franz Kline,

Jackson Pollock o Willem de Kooning. En ambos casos no hay jerarquía en el espacio pictórico y la superficie del cuadro es un espacio sin límites en el que no domina ninguna de las partes de la tela; el



tachismo es el estilo abstracto francés, considerado en ocasiones como el equivalente europeo del expresionismo abstracto y caracterizado por una pincelada espontánea, de goteos y manchas de pintura directamente provenientes del tubo.

En relación a las imágenes menos conocidas en las que contenido y expresión se desenvuelven entre lo abstracto no geométrico (cuadro 53), apreciamos que la temática y la forma en la que ésta se representa están construidas por una multitud de elementos, siendo más fluidas en el contenido que en los aspectos que rodean la expresión. Del mismo modo, esta fluidez en el plano del contenido facilita una mayor coherencia y elocuencia entre las partes que lo conforman. Pero más allá de su fluidez y cierta coherencia señalada no destacamos ningún otro rasgo significativo, aunque son obras originales, simplemente, en la medida en que son individuales, es decir, no introducen en el lenguaje artístico argumentos necesarios como para trascender más allá de su singularidad...

Cuadro 53

CONTENIDO														EXPRESIÓN														
SUSTANCIA							FORMA							SUSTANCIA						FORMA								
Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Total
3,11	2,00	2,44	2,56	2,44	2,44	2,50	3,11	2,11	1,89	2,11	2,67	2,11	2,33	2,67	2,00	1,22	1,22	1,44	1,44	1,67	2,56	1,89	2,11	1,89	1,44	2,78	2,11	2,15
N/A	2	2	3	N/A	N/A	2	N/A	2	2	2	N/A	N/A	2	3	2	1	1	2	N/A	1	3	2	N/A	N/A	2	N/A	2	2
62,2	40,0	48,9	51,1	48,9	48,9	50,0	62,2	42,2	37,8	42,2	53,3	42,2	46,7	53,3	40,0	24,4	24,4	28,9	28,9	33,3	51,1	37,8	42,2	37,8	28,9	55,6	42,2	43,1

Global del arte **ABSTRACTO NO GEOMÉTRICO** de Imágenes menos conocidas I, II y III...

Media	GLOBAL	3,11	2,00	2,44	2,56	2,44	2,44	2,50	3,11	2,11	1,89	2,11	2,67	2,11	2,33	2,67	2,00	1,22	1,22	1,44	1,44	1,67	2,56	1,89	2,11	1,89	1,44	2,78	2,11	2,15
Moda		N/A	2	2	3	N/A	N/A	2	N/A	2	2	2	N/A	N/A	2	3	2	1	1	2	N/A	1	3	2	N/A	N/A	2	N/A	2	2
%		62,2	40,0	48,9	51,1	48,9	48,9	50,0	62,2	42,2	37,8	42,2	53,3	42,2	46,7	53,3	40,0	24,4	24,4	28,9	28,9	33,3	51,1	37,8	42,2	37,8	28,9	55,6	42,2	43,1

Fuente propia

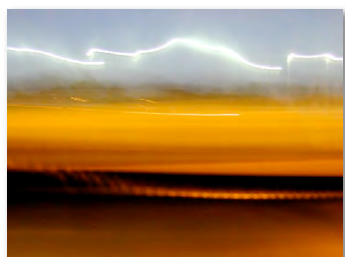
Del mismo modo que entre las obras abstractas geométricas *menos conocidas*, en las de arte abstracto *no* geométrico son las imágenes menos conocidas I (cuadro 54) algo más creativas que las creaciones seleccionadas de otras sitios webs. Aunque, en este caso, la estructura y organización compositiva del conjunto de las obras elegidas para el apartado del arte abstracto no geométrico es algo fluida, poco flexible, escasamente original, apenas elaborada y presenta un discurso dificultoso y



opaco que roza la incoherencia. Esta falta de creatividad que desemboca en una imagen preocupada por la estética sin más pretensión artística, la podemos apreciar en la obra de *Dm4*, titulada *Epanoui* (número 119 cuadro 54), en la que el contenido y la expresión ejemplifican “la búsqueda de la belleza al gusto del consumidor”.

IMÁGENES MENOS CONOCIDAS I (obtenidas de deviantart.com)																																									
		CONTENIDO														EXPRESIÓN														TOTAL											
		SUSTANCIA							FORMA							SUSTANCIA							FORMA																		
		Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%				
Cuadro 54	Abstracto	118	3	2	3	3	2	3	2,67	3	53,3	2	2	2	2	3	2	2,17	2	43,3	3	2	1	1	2	1	1,67	1	33,3	2	2	2	1	2	2	1,83	2	36,7	2,08	2	41,7
	NO	119	2	2	2	3	1	3	2,17	2	43,3	2	2	2	2	1	3	2	2	40	3	2	1	2	1	3	2	3	40	3	2	2	2	1	3	2,17	2	43,3	2,08	2	41,7
	geométrico	120	4	2	2	4	3	3	3	4	60	4	2	4	4	4	2	3,33	4	66,7	3	2	2	2	2	2	2	2,17	2	43,3	3	2	3	3	2	2	2,5	3	50	2,75	2
Media		3	2	2,33	3,33	2	3	2,61		2,67	2	2,67	2,67	2,33	2,5		3	2	1,33	1,67	1,67	2	1,94		2,67	2	2,33	2	1,67	2,33	2,17		2,21								
Moda		n/a	2	2	3	n/a	3	3		2	2	2	2	n/a	2		2			3	2	1	2	2	n/a	2		3	2	2	n/a	2	2		2			2			
%		60	40	46,7	66,7	40	60			52,2	53,3	40	53,3	53,3	46,7		50	60	40	26,7	33,3	33,3	40		38,9	53,3	40	46,7	40	33,3	46,7		43,3					46,7			
Fuente propia																																									

De manera general, la forma en la que se representa el contenido suele conducir la interpretación con cierta elocuencia y coherencia hacia el tema que se quiere exponer, siendo éste algo original y en algunos casos ciertamente elaborado. Contrariamente hay una escasa preocupación por la búsqueda de nuevas técnicas y materiales expresivos.



autor.

La fotografía de Natacha Scauso, *Iluminaciones* (número 138 cuadro 55) ilustra la coherencia en el desarrollo perceptivo de la imagen entre la temática como una masa amorfa y la exposición de los distintos planos de color que formalizan las distintas iluminaciones que capta el

IMÁGENES MENOS CONOCIDAS II (obtenidas de www.artelista.com)

		CONTENIDO																		EXPRESIÓN																		TOTAL					
		SUSTANCIA									FORMA									SUSTANCIA									FORMA														
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%						
Cuadro 55																																											
Abstracto	136	3	2	2	2	2	2	2,17	2	43,3	3	2	1	2	2	2	2	2	40	3	2	1	1	1	1,5	1	30	3	2	1	2	1	2	1,83	2	36,7	1,88	2	37,5				
NO	137	3	2	2	1	1	3	2	3	40	2	2	1	2	1	1	1,5	2	30	2	2	1	2	1	1,5	2	30	2	2	2	2	2	3	2,17	2	43,3	1,79	2	35,8				
geométrico	138	3	2	3	2	3	1	2,33	3	46,7	3	2	2	3	3	1	2,33	3	46,7	3	2	1	2	1	1,67	1	33,3	3	2	3	2	2	3	2,5	3	50	2,21	3	44,2				
Media		3	2	2,33	1,67	2	2	2,17			2,67	2	1,33	2,33	2	1,33	1,94			2,67	2	1	1	1,67	1	1,56		2,67	2	2	2	1,67	2,67	2,17		1,86							
Moda		3	2	2	2	n/a	n/a	2			3	2	1	2	n/a	1		2		3	2	1	1	2	1		1		3	2	n/a	2	2	3		2							
%		60	40	46,7	33,3	40	40				43,3	53,3	40	26,7	46,7	40	26,7			38,9	53,3	40	20	20	33,3	20		31,1	53,3	40	40	40	33,3	53,3		43,3		31,2					

Fuente propia

En la imagen digital de *Hicham Elmoutagh*, llamada *Tifinagh3* (número 101 cuadro 56), distinguimos un alto grado de coherencia entre el tema, el alfabeto tifinagh, y la forma en la que éste se representa, a través de una serie de caracteres simbólicos de dicho alfabeto. Esta obra es un ejemplo de que el objeto artístico ha de ser “investigado”; para acercarse al contenido de la misma; o en otros casos, para aproximarse a la expresión en cuanto que es una reflexión sobre el arte...



IMÁGENES MENOS CONOCIDAS III (obtenidas de www.artistasdelatierra.com)

		CONTENIDO																		EXPRESIÓN																		TOTAL		
		SUSTANCIA									FORMA									SUSTANCIA									FORMA											
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%			
Cuadro 56																																								
Abstracto	100	2	2	2	2	2	2	2	40	4	2	2	1	3	2	2,33	2	46,7	2	2	1	1	1	1	1,33	1	26,7	2	2	2	2	1	1	1,67	2	33,3	1,83	2	36,7	
NO	101	4	2	3	3	5	3	3,33	3	66,7	4	3	2	2	5	3	3,17	3	65,3	2	2	1	1	1	1	1,33	1	26,7	3	2	2	2	1	4	2,33	2	46,7	2,54	2	50,8
geométrico	102	4	2	3	3	3	2	2,83	3	56,7	4	2	1	1	2	3	2,17	2	43,3	3	2	2	1	1	2	1,83	2	36,7	2	1	2	1	1	5	2	1	40	2,21	2	44,2
Media		3,33	2	2,67	2,67	3,33	2,33	2,72		4	2,33	1,67	1,33	3,33	2,67	2,56		2,33	2	1,33	1	1	1	1,33	1,5		2,33	1,67	2	1,67	1	3,33	2		2,19					
Moda		4	2	3	3	n/a	2		2	4	2	2	1	n/a	3		2		2	2	1	1	1	1		1		2	2	2	2	1	n/a		2		2			
%		66,7	40	53,3	53,3	66,7	46,7		54,8	80	46,7	33,3	26,7	66,7	53,3		51,1	46,7	40	36,7	20	20	26,7		30	46,7	33,3	40	33,3	20	66,7		40		43,9					

Fuente propia

A nivel numérico, en el análisis de las obras seleccionadas para el **arte abstracto no geométrico** advertimos como las medias totales oscilan entre el 2,31 ó 46,1% de las imágenes I, pasando por el 2,19 ó 43,9% de imágenes desconocidas III, hasta el

1,96 ó 39,2% de imágenes desconocidas II. La mayor media particular de una obra la localizamos en imágenes I, es de 2,75 ó 55%.

Con respecto a la sustancia del contenido de las obras abstractas no geométricas el 4,72 de imágenes III es ligeramente superior al 2,61 de imágenes I y muy por encima del 2,17 de imágenes II. De igual modo, la directriz continua en la forma del contenido, al 2,56 de imágenes III le sigue el 2,5 de imágenes I y muy lejos el 1,94 de imágenes II. De nuevo, es en el plano del contenido donde encontramos la fuerza creativa de las imágenes que, a priori, son menos creativas, valga la redundancia y la aparente contradicción.

El orden cambia en la sustancia de la expresión, encontramos el 1,94 en imágenes I por encima del 1,56 de las creaciones menos conocidas II y del 1,5 de las menos conocidas III. Igualmente en la forma de la expresión la mayor media es de 2,17 de imágenes I y II, levemente superior al 2 de las imágenes menos conocidas III.

Ahora bien, en la originalidad en la sustancia del contenido el 2,67 de imágenes III es superior al 2,33 de imágenes I y II, puntuaciones que nos recuerdan que es en el tema donde encontraremos cierta innovación en aquellas obras menos creativas. Por el contrario en la forma del contenido el 2,67 de imágenes I es muy superior al 1,67 de imágenes III y al 1,33 de imágenes II.

En el arte abstracto geométrico la forma en la que se representa el tema es estática, en lo que se refiere a originalidad, no es tan maleable como la figura, el retrato o el arte conceptual, en el que existe un juego muy variado para el expresión del tema, porque los elementos que la componen (la forma del contenido del arte abstracto geométrico) son vaporosos, difusos e incoherentes para con la realidad, y aunque

conforman un armonioso baile de colores, líneas y ruidos, son siempre *"lo que son"* (excepto en un puñado de obras) "abstracción alejada de la realidad", impidiendo su innovación.

En la originalidad de la sustancia de la expresión tanto de imágenes I como III la media es de 1,33, por el 1 de imágenes II, siendo muy escasa o nula la innovación en la selección y búsqueda de nuevos materiales expresivos. No tan vaga, pero sí muy baja es la originalidad en la forma de la expresión, en la que imágenes II y III con un 2 son inferiores al 2,33 de imágenes I.

4.1.2.2.1. *Análisis interpretativo*

En las obras abstractas no geométricas *menos conocidas* los temas (2,50 cuadro 53) son fluidos, elaborados y coherentes, es decir, son creativos en la medida que son creaciones individuales, al igual que la forma del contenido (2,33 cuadro 53). Sin embargo, en la forma de la expresión notamos *más de lo mismo* en la composición, estructura y organización (2,11 cuadro 53), creando un discurso que se olvida de teorías y reflexiones artísticas para llenarse de contenidos peculiares que no transgreden la cotidianeidad cultural y aceptada.

Tornando a los comienzos del arte abstracto, recordamos el carácter subversivo de éste contra el realismo a la vez que exaltaba lo espiritual de sus proposiciones, o el sentido de libertad espacial entre los expresionistas abstractos. Desde la constitución de la abstracción como idea en la obra de Kandinsky (*De lo espiritual en el arte*), los cambios que han ocurrido en la expresión de "lo abstracto" han sucedido de la mano del lenguaje o de su significado estético.

Asimismo cuando surgen obras abstractas en las que su lenguaje expresivo no traspasa lo aceptado y es el tema y su representación su estandarte creativo, se

produce la muerte del discurso y el nacimiento de la *abstracción sensorial*, el gusto por *lo abstracto* en contra del sentido intelectual de *lo abstracto*. Vuelve la humanización del arte, las sensaciones del espectador para definir lo bonito o lo feo no son causa ni consecuencia, sino una característica más de la inocua creatividad actual.

4.1.2.3. Figuras

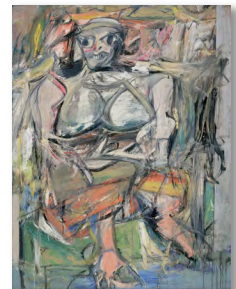
En la llamada figuración se representan aspectos cercanos a la realidad material, figuras, paisajes naturales o urbanos, retratos, naturalezas muertas, etc., en las obras seleccionadas para este apartado la temática o la estructura giran en torno a la figura. Una particularidad de la imagen figurativa, debido a su hegemonía a lo largo de la historia, es su adaptación a las diferentes estéticas que se han ido sucediendo a lo largo de la historia y sobre todo en el siglo XX...

El arte figurativo engloba, entre otras, desde obras renacentistas, barrocas o realistas, hasta el hiperrealismo y el fotorrealismo, pasando por impresionistas, expresionistas, fauvistas, cubistas o surrealistas, sin olvidar el neoexpresionismo y *bad painting*, el neosurrealismo, la figuración libre, la transvanguardia italiana, etc.

A finales del siglo XIX surge el *impresionismo* como renovación del caduco arte académico, siendo la génesis de la estética libre de la obra desde una nueva sensibilidad del color y la fugacidad del tiempo... Otro ejemplo de arte figurativo es el *expresionismo*,



que a principios del siglo XX se desligan de las preocupaciones puramente estéticas queriendo representar con sus obras la neurosis individual y la conciencia de rebeldía frente al malestar de la sociedad; el denominado *fauvismo* que surge en paralelo y reacciona contra las sensaciones visuales del impresionismo

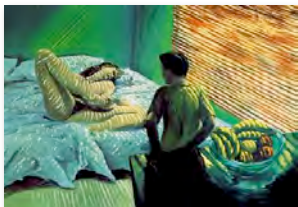


separando el color que hace referencia al objeto para liberar su fuerza expresiva; o el *cubismo* que introduce la realidad en el cuadro pero como reflexión conceptual entre la apariencia y la esencia de lo que se representa.

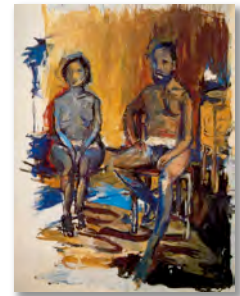


Posteriormente, a finales de los '60 surge el *hiperrealismo* y pretende representar la realidad con más fidelidad y objetividad que la propia fotografía, más que un movimiento es un estilo pictórico llevado a cabo por distintos artistas que desarrollaron técnicas totalmente nuevas de representación de la realidad.

Posteriormente, a finales de los '70 y principios de los años 80, y como reacción al dominio del arte conceptual, vuelven a florecer movimientos de



vanguardia, como el *neoexpresionismo*, inspirado en los expresionistas de principios de siglo XX y el arte alemán, o la *transvanguardia italiana*, la *figuración*



libre francesa y la *nueva imagen* (equivalente americano)

que vuelven a un lenguaje pictórico clásico.

Ahora bien, en referencia al global de las obras menos conocidas en que la figura es su principal argumento creativo (cuadro 57), advertimos un mayor énfasis en el plano del contenido, sobre todo en la coherencia entre la temática y su representación. Su fluidez depende de los elementos que utilizan para la construcción de sus temas y el modo en que están representados que en la figuración menos conocida no es muy amplio, contrariamente a la elocuencia entre las partes del contenido en las obras abstractas menos conocidas que se establecen desde una mayor multitud de elementos, posiblemente para una mejor comprensión de la temática tratada.

De manera puntual, encontramos obras bastante fluidas en los materiales usados, sin embargo, en los aspectos que componen y estructuran la expresión es la normalidad y cotidianeidad, casi cercanos al clasicismo, lo que, generalmente, define su fluidez, que desemboca directamente en una vaga preocupación por la originalidad no sólo en el lenguaje de la obra, sino también en las técnicas empleadas, en los temas y en sus formas.

Cuadro 57

Global del arte **FIGURAS** de Imágenes menos conocidas I, II y III...

Media	GLOBAL	2,67	2,22	2,11	2,44	3,11	2,11	2,44	2,78	2,22	2,33	2,67	2,89	2,11	2,50	3,11	2,11	1,56	1,89	1,89	1,33	1,98	2,78	2,22	2,11	2,44	1,89	2,22	2,28	2,33
Moda		3	2	2	N/A	N/A	3	2	2	2	2	3	3	2	2	3	2	1	1	N/A	1	1	3	2	1	2	1	3	2	2
%		53,3	44,4	42,2	48,9	62,2	42,2	48,9	55,6	44,4	46,7	53,3	57,8	42,2	50,0	62,2	42,2	31,1	37,8	37,8	26,7	39,6	55,6	44,4	42,2	48,9	37,8	44,4	45,6	46,7

Fuente propia

De forma general, las obras en las que la figura es parte esencial de su contenido o expresión elegidas del sitio www.artelista.com (cuadro 59) y www.artistasdelatierra.com (cuadro 60), al igual que sucede con las obras de arte abstracto, conceden un mayor énfasis a la temática y su forma de representación.



La obra de José Luis Barcía Fernández, *humo - death from above* 1979 (número 140 cuadro 59), muestra una mayor preocupación por los referentes y la forma del tema, menor es la inquietud por los materiales y la composición, buscando la reflexión que denota la temática retratada en detrimento de un discurso artístico. Igualmente, en *Extraña* (número 103 cuadro 60) de *Guennadi Ulibin*, la creatividad en el



contenido tiene mayor interés que en la expresión, porque la indagación que hace el artista en la temática y en su representación es más original, elaborada y coherente que el esfuerzo creativo por buscar nuevas fórmulas técnicas, compositivas, estructurales o discursivas que traspasen el contenido temático ofrecido y alcancen un lenguaje que responda a proposiciones no dichas, como decía Eco (1968), no me digas que estás triste viejo, demuéstremelo...

Cuadro 59		CONTENIDO															EXPRESIÓN															TOTAL								
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																				
		Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%									
Figuras	139	2	2	1	2	4	1	2	2	40	2	2	1	1	2	1	2	2	30	4	2	1	1	1	1	1,67	1	33,3	3	2	1	2	1	1	1,67	1	33,3	1,71	1	34,2
	140	4	2	2	2	3	2	2,5	2	50	4	2	2	2	3	3	2,67	2	53,3	3	2	2	2	1	1	1,83	2	36,7	3	2	2	2	1	3	2,17	2	43,3	2,29	2	45,8
	141	2	2	1	2	3	1	1,83	2	36,7	2	2	1	2	3	1	1,83	2	36,7	3	2	1	1	1	1	1,5	1	30	3	2	2	2	1	1	1,83	2	36,7	1,75	2	35,0
Media		2,67	2	1,33	2	3,33	1,33	2,11		2,67	2	1,33	1,67	2,67	1,67	2			3,33	2	1,33	1,33	1	1	1,67			3	2	1,67	2	1	1,67	1,89		1,92				
Moda		2	2	1	2	3	1	2		2	2	1	2	3	1	2		2	3	2	1	1	1	1	1		1	3	2	2	2	1	1	2		2				
%		53,3	40	26,7	40	66,7	26,7		42,2	53,3	40	26,7	33,3	53,3	33,3		40	66,7	40	26,7	26,7	20	20		33,3	60	40	33,3	40	20	33,3		37,8				36,3			
Fuente propia																																								

IMAGENES MENOS CONOCIDAS III (obtenidas de www.artistasdelatierra.com)

Cuadro 60

		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL														
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																				
		Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%									
Figuras	103	3	3	3	3	4	3	3,17	3	63,3	3	3	4	4	4	2	3,33	4	66,7	3	2	1	1	1	1	1,5	1	30	2	2	1	1	1	3	1,67	1	33,3	2,42	3	48,3
	104	2	2	2	2	3	3	2,53	2	46,7	2	2	3	3	3	3	2,67	3	53,3	3	2	1	1	1	3	1,83	1	36,7	3	3	3	2	1	3	2,5	3	50	2,53	3	46,7
	105	3	3	3	2	2	2	2,5	3	50	3	3	2	3	1	2	2,33	3	46,7	2	2	1	1	4	1	1,83	1	36,7	2	2	2	3	4	3	2,67	2	53,3	2,53	2	46,7
Media		2,67	2,67	2,67	2,53	3	2,67	2,67		2,67	2,67	3	3,33	2,67	2,53	2,7		2,67	2	1	1	2	1,67	1,72		2,53	2,53	2	2	2	3	2,28		2,36						
Moda		3	3	3	2	n/a	3		3	3	n/a	3	n/a	2		3		3	2	1	1	1	1	1		1	2	2	n/a	n/a	1	3	3			3				
%		53,3	53,3	53,3	46,7	60	53,3		53,3	53,3	60	66,7	53,3	46,7		53,3		53,3	40	20	20	40	33,3		34,4	46,7	46,7	40	40	40	60		45,6					47,2		

Fuente propia



Por el contrario, la tendencia cambia en las imágenes escogidas de la página Web deviantart.com (cuadro 58), donde la temática, la forma en la que se representa, la composición, estructura, organización y los materiales son elementos necesarios y cuidados para un completo enunciado de los aspectos en los que inciden las obras. El discurso abandona la reflexión del

sentido artístico de la propia expresión, para ahondar, a través de una estética cualquiera, más allá de la retórica de sus símbolos. En este sentido, la obra de *Zemotion, Forgotten fairytales* (número 123 cuadro 58), hilvana un cuento que pone de manifiesto la peor visión de su historia, sin olvidar el deseo de lo mejor, es un juego de tristeza y alegría desde un planteamiento fotográfico...

IMÁGENES MENOS CONOCIDAS I (obtenidas de deviantart.com)																																								
Cuadro 58		CONTENIDO															EXPRESIÓN															TOTAL								
		SUSTANCIA							FORMA								SUSTANCIA							FORMA																
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad				Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%
Figuras	121	3	2	3	2	3	3	2,67	3	53,3	3	2	2	2	3	2	2,33	2	46,7	3	2	1	2	1	1	1,67	1	33,3	4	3	1	2	1	2	2,17	1	43,3	2,21	2	44,2
	122	2	2	2	4	4	1	2,5	2	50	2	2	4	4	4	1	2,83	4	56,7	4	3	3	4	5	1	3,33	4	66,7	2	2	4	4	5	1	3	2	60	2,92	4	58,3
	123	3	2	2	3	2	3	2,5	3	50	4	2	2	3	3	4	3	4	60	3	2	3	4	2	2	2,67	2	33,3	3	2	3	4	2	3	2,83	3	56,7	2,75	3	55
Media		2,67	2	2,33	3	3	2,33	2,56			3	2	2,67	3	3,33	2,33	2,72			3,33	2,33	2,11	3,33	2,67	1,33	2,56		3	2,33	2,75	3,33	2,67	2	2,67			2,63			
Moda		3	2	2	N/A	N/A	3		2		N/A	2	2	N/A	3	N/A		2		3	2	3	4	N/A	1		3	N/A	2	N/A	4	N/A	N/A		2			2		
%		53,3	40	46,7	60	60	46,7		51,1	60	40	53,3	60	66,7	46,7		54,4	66,7	46,7	50	66,7	33,3	26,7		51,1	60	46,7	33,3	40		53,3			53,3			52,5			
Fuente propia																																								

Estadísticamente, en la obras cuyo contenido y expresión gira en torno a la **figura** la mayor media total es de **2,63** ó **52,5**% correspondiente a imágenes desconocidas I, algo por encima del **2,36** ó **47,2**% de imágenes desconocidas III, y muy lejos del **1,92** ó **38,3**% de imágenes desconocidas II. La mayor media individual de una obra es de **2,92** seleccionada desde deviantart.com para el análisis de creaciones menos conocidas I, muy superior al **2,42** de la media más alta de una obra en desconocidas III, y al **2,29** de algún trabajo menos conocido II.

En la sustancia del contenido, el **2,67** de las imágenes III es la mayor media, muy cerca está el **2,56** de las imágenes I, y muy lejos, el **2,11** de imágenes II. En la forma del contenido se repite el patrón, el **2,78** es la media más alta correspondiente a las imágenes III, seguida muy de cerca por el **2,72** de las imágenes I, y a más distancia el **2** de las imágenes II.

En la sustancia de la expresión la tendencia es distinta, el 2,56 de imágenes I está muy por encima del 1,72 y del 1,67 de imágenes III y II, respectivamente. Ahora, en la forma de la expresión, la mayor media es de 2,67 localizada en imágenes I, seguida de 2,28 de imágenes III, ambas superiores al 1,89 de imágenes II.

En relación a la originalidad, la mayor media en la sustancia del contenido es de 2,67 de las imágenes desconocidas III, seguida por el 2,33 de imágenes I, y muy por encima del 1,33 de imágenes II. En la forma del contenido, la mayor media de originalidad está, igualmente, en las imágenes III, siendo del 3, seguida del 2,67 de las imágenes I y, finalmente e inferior, el 1,33 de imágenes II.

Sin embargo, en la sustancia de la expresión la mayor originalidad es de 2,33 de imágenes I, mayor que el 1,33 de media de las imágenes II, y superior al 1 de imágenes III. En la forma de la expresión el 2,67 de imágenes I es la media más elevada en originalidad; inferior es el 2 de las imágenes III y, más alejada, el 1,67 de las imágenes II.

4.1.2.3.1. Análisis interpretativo

En las obras menos conocidas, que la figura es el objeto desarrollado por el contenido y la expresión, son los temas (2,44 cuadro 57) y su forma de representación (2,50 cuadro 57) las partes más creativas, aunque en algunas imágenes la estructura compositiva y un discurso rico en elementos expresivos (2,30 cuadro 57) añaden una mayor creatividad al plano de la expresión, pero como decimos, ésta no es la tónica predominante.

A principios del siglo XX Ortega (2004) definía el *arte nuevo* como un *arte deshumanizado*, al que se accedía desde el intelecto y no desde vagas percepciones sensoriales, que sólo permitían ver la superficie de lo mostrado. Es la época del nacimiento de movimientos de vanguardia en el que las estéticas conviven y se suceden, ofreciendo cada una su propia teoría sobre el lenguaje del arte desde un discurso intelectual y deshumanizado.

Sin embargo, según Danto (2001), alrededor de los años 80 las distintas estéticas que se solapaban llegan a su fin porque no hay una verdad absoluta que precise el significado del arte, convirtiéndose los movimientos en una amalgama de formas de creación simbólica con una alocución más cercana a aspectos morales, políticos o sociales que artísticos, es decir, resurge el arte humanizado en un discurso que nace desde las diferentes poéticas como un aspecto más en la construcción de un contenido no teórico.

Por tanto, como norma general, en las obras menos conocidas en las que la figura desempeña un papel fundamental, el discurso es una proposición temática producida por una estética cualesquiera que funciona como un elemento aceptado para la coerción en la interpretación del espectador, es decir, es consecuencia de una serie de indicios y señales temáticas de tipo cultural, social, moral o político que se estructuran, componen y organizan a través de una estética conocida.

En conclusión, observamos como la esencia del arte en el siglo XX ha sido subversiva y revolucionaria, hasta que por el pensamiento democrático en la sociedad y en el arte se ha aceptado el conglomerado teórico expuesto por las distintas estéticas, por lo que hay dos tendencias creativas dependiendo de la naturaleza del discurso último de la obra; una que usa el tema como aspecto secundario en la reflexión del lenguaje artístico; y otra en que la estética²⁷ utilizada

²⁷ Toda estética conjuga una forma de expresarse desde la que se establece una relación con el sentido teórico y artístico que posee ésta en la historia del arte. Pero, cuando se acepta, el carácter

es un instrumento de inferencia temática sin una pretensión teórica o filosófica sobre el sentido del arte.

4.1.2.4. Paisajes



En el apartado que nos ocupa, el paisaje es el aspecto temático o expresivo de las imágenes elegidas, en algunos casos, la obra interactúa con el entorno en el que es creada. Las obras en las que el paisaje es el elemento principal han sido, unas veces, movimientos que manifestaban una forma de crear común, como las obras impresionistas y puntillistas a finales del siglo XIX, el fauvismo, el expresionismo o la



pintura metafísica a principios del siglo XX; y, otras veces, propuestas estéticas en las que cada artista buscaba su propio estilo dentro de una estética determinada, es el caso, entre otros, del arte pop en la década de los '50, del *Land Art* y el hiperrealismo en los años 60 o del neoexpresionismo a finales de los '70.

Pero, el *arte pop* no sólo utiliza la temática del paisaje para su idea de ruptura con el arte tradicional sino que emplea imágenes de la cultura popular tomadas de los medios de comunicación, extrae el material o la idea de su contexto cotidiano y lo aísla o lo combina con "otros" para su contemplación, del mismo modo, el paisaje pop representa una realidad mundana e impersonal y no hace tanto énfasis en la reflexión sobre el arte en sí como en los aspectos que encarnan la cultura de masas.



subversivo se extingue, degenerando en una forma creativa superficial que funciona como un lenguaje cotidiano para la expresión de un tema.



Igualmente, el arte pop es el precursor inmediato del *hiperrealismo* porque ambos toman su iconografía de lo cotidiano reproduciendo las mismas imágenes neutras, aunque



no podemos obviar otro tipo de obras que se acercan al hiperrealismo con temáticas más cercanas al paisaje clásico.

Por otra parte, partiendo del paisaje tradicional, surge el *Land Art* en el que la obra está inmersa en la naturaleza y el material utilizado es el propio paisaje, tanto urbano como natural, reflejando así la interacción entre el hombre, la tierra, el medio ambiente y el mundo que lo rodea.



Dejando atrás la introducción y antecedentes, nos ocupamos de las imágenes seleccionadas para el apartado paisajes (cuadro 61) y observamos que, salvo excepciones, son imágenes fluidas tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, destacando el modo en el que se presenta el tema, que al ser éste el paisaje, varios son, normalmente, los elementos que le dan forma.

En detrimento sobresale la originalidad en la temática, en su forma de representación, en los materiales usados, en la composición, organización, orden, frecuencia y en el discurso, porque, como mencionamos con anterioridad, son obras nuevas solamente en la medida en que son una creación individual, aportando sólo la particularidad de un punto de vista que utiliza un lenguaje aprendido en el que lo subversivo o revolucionario ha sido borrado.

Igualmente, es común que en las obras figurativas haya cierta coherencia entre el tema y su representación que cuando no son muy originales la elocuencia entre ambas partes responde a símbolos básicos de referencia.

Cuadro 61

Global del arte PAISAJES de Imágenes menos conocidas I, II y III...

Media	GLOBAL	2,89	2,22	1,89	1,78	2,56	2,00	2,22	3,11	2,11	1,56	2,22	2,67	1,78	2,24	2,67	2,00	1,11	1,56	1,33	1,22	1,63	2,89	2,11	1,89	1,78	1,56	2,11	2,06	2,04
Moda		N/A	2	N/A	2	3	1	2	N/A	2	2	2	2	1	2	2	2	1	2	1	1	1	3	2	2	2	1	3	2	2
%		57,8	44,4	37,8	35,6	51,1	40,0	44,4	62,2	42,2	31,1	44,4	53,3	35,6	44,8	53,3	40,0	22,2	31,1	26,7	24,4	33,0	57,8	42,2	37,8	35,6	31,1	42,2	41,1	40,8

Fuente propia



En *She left* (número 124 cuadro 62) de Leonida fremov el paisaje articula un discurso de adjetivación (otoñal, melancólico, triste...), siendo un enunciado que se defiende en lo estético de una expresión sin penetrar en la reflexión de sus propias estructuras creativas. El tema se desarrolla en un espacio con varios objetos y una masa de color muy pesada, aspectos que hacen referencia a “un lugar que una vez no estuvo lleno de ausencia”, provocando calma a la vez que desasocio, pero sin olvidar que el abandono es parte del “tránsito” de la vida.



Igualmente y pese al extremo clacisismo, en la obra de Martha Míguez, *sueños dorados* (número 142 cuadro 63), el modo en el que se constituye el tema, un espacio natural inundado de reflejos dorados, guarda cierta elocuencia con la temática en sí, aunque se olvida

esconder algo para hacer partícipe al espectador de su paisaje más allá del goce superficial de la imagen. Tampoco podemos obviar la originalidad en ciertos temas, aunque la técnica utilizada, su estructura, organización y composición estén al servicio de lo estético, es el caso de la explosión creativa en la temática de la obra de Rolando Tamani, *Paisaje ucalayino con toque cósmico* (número 107 cuadro 64), que, sin embargo, se frena en su intencionalidad creativa después de la descripción del contenido.



IMÁGENES MENOS CONOCIDAS I (obtenidas de deviantart.com)

Cuadro 62		EMERGENTES MENOS CONSCIENTES (Potenciales de desarrollo)																														TOTAL								
		CONTENIDO															EXPRESION																							
		SUSTANCIA							FORMA								SUSTANCIA							FORMA																
Fluidez	Presibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Presibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Presibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Presibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%					
Paisajes	124	4	3	2	2	3	3	2,83	3	56,7	4	3	2	2	3	3	2,83	3	56,7	3	2	1	2	1	2	1,83	2	36,7	3	2	2	2	2	3	2,33	2	46,7	2,46	2	49,2
	125	3	2	1	2	2	1	1,83	2	36,7	3	2	2	3	4	3	2,83	3	56,7	2	2	1	2	2	1	1,67	2	33,3	3	2	2	2	2	1	2	2	40	2,08	2	41,7
	126	2	2	3	2	3	1	2,17	2	43,3	2	2	2	2	3	1	2	2	40	2	2	2	2	2	1	1,83	2	36,7	3	2	3	2	2	3	2,5	3	50	2,13	2	42,5
Media		3	2,33	2	2	2,67	1,67	2,28			3	2,33	2	2,33	3,33	2,33	2,33			2,33	2	1,67	2	1,67	1,33	1,78			3	2	2,33	2	2	2,33	2,28			2,22		
Moda		3	2	2	2	3	1	2			2	2	2	3	3	3	2			2	2	1	2	2	1	2		3	2	2	2	2	3	2			2			
%		60	46,7	40	40	53,3	33,3			45,6	60	46,7	40	46,7	66,7	46,7			41,1	46,7	40	26,7	40	33,3	26,7			35,6	60	40	60,7	40	40			45,6			44,4	

Fuente propia

IMÁGENES MENOS CONOCIDAS II (obtenidas de www.artelista.com)

Cuadro 63		CONTENIDO															EXPRESIÓN															TOTAL								
		SUSTANCIA							FORMA								SUSTANCIA							FORMA																
		Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%			
Paisajes	142	3	2	1	1	3	1	1,83	1	36,7	3	2	1	2	3	1	2	3	40	3	2	1	1	1	1,5	1	30	3	2	1	2	1	1	1,67	1	33,3	1,75	1	35	
	143	3	2	2	2	2	2	2,17	2	43,3	3	2	2	2	2	2	2,17	2	43,3	2	2	1	2	1	2	1,67	2	33,3	4	3	3	2	1	4	2,83	4	56,7	2,21	2	44,2
	144	3	2	1	2	2	1	1,83	2	36,7	3	2	1	2	2	1	1,83	2	36,7	3	2	1	2	1	1	1,67	1	33,3	3	2	1	2	1	1	1,67	1	33,3	1,75	2	35
Media		3	2	1,33	1,67	2,33	1,33	1,94			3	2	1,33	2	2,33	1,33	2		2,67	2	1	1,67	1	1,33	1,61		3,33	2,33	1,67	2	1	2	2,06			1,9				
Moda		3	2	1	2	2	1		2		3	2	1	2	2	1		2		3	2	1	2	1	1		1		3	2	1	2	1	1		1		2		
%		60	40	26,7	33,3	46,7	26,7		38,9		60	40	26,7	40	46,7	26,7		40		53,3	40	20	33,3	20	26,7		32,2	66,7	46,7	33,3	40	20	40			41,1				

Fuente propia

IMÁGENES MENOS CONOCIDAS III (obtenidas de www.artistasdelatierra.com)

Cuadro 64

		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL														
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																				
		Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%			
Paisajes	106	2	2	2	1	1	4	2	2	40	4	2	1	3	1	2	2,17	2	43,3	4	2	1	1	1	1	1,67	1	33,3	2	2	1	1	1	1	1,33	1	26,7	1,79	1	35,8
	107	4	3	4	3	3	2	3,17	3	63,3	4	2	2	2	2	1	2,17	2	43,3	2	2	1	1	1	1	1,33	1	26,7	2	2	2	1	1	3	1,83	2	36,7	2,13	2	42,5
	108	2	2	1	1	4	3	2,17	2	43,3	2	2	1	2	4	2	2,17	2	43,3	3	2	1	1	2	1	1,67	1	33,3	3	2	2	2	3	2	2,33	2	46,7	2,08	2	41,7
Media		2,67	2,33	2,33	1,67	2,67	3	2,44		3,33	2	1,33	2,33	2,33	1,67	2,17			3	2	1	1	1,33	1	1,56		2,33	2	1,67	1,33	1,67	2	1,83		2					
Moda		2	2	1	1	4	3	2	2	40	4	2	1	2	4	2	2	2	40	2	2	1	1	1	1	1	1	2	2	2	1	1	1	1	2	2	2	2	2	
%		53,3	46,7	40,7	33,3	53,3	60		48,9	66,7	40	26,7	46,7	46,7	33,3		43,3	60	40	20	20	26,7	20		31,1	46,7	40	33,3	26,7	33,3	40		36,7				40			

Fuente propia

Fuente propia

Descriptivamente, en relación al **paisaje**, el **2,22** ó **44,4**% es la mayor media total que corresponde a imágenes I, no muy lejos, le sigue el **2** ó **40**% de imágenes III, y algo más bajo el **1,9** ó **38,1**% de imágenes menos conocidas II. La mayor media particular de una obra es de **2,46** perteneciente a imágenes I, le sigue el **2,21** de una en imágenes II y el **2,13** de otra en imágenes III. Se observa una cierta regularidad entre las puntuaciones medias de las obras en la que contenido y expresión están en torno al paisaje.

Ahora bien, en la sustancia del contenido encontramos que la media más alta es de **2,44** alcanzada en imágenes III, superior al **2,28** de imágenes menos conocidas I, y muy por encima del **1,94** de imágenes II. Contrariamente, en la forma del contenido, la mejor media es la de **2,56** en imágenes I que sobrepasa el **2,17** y el **2** de imágenes III y II, respectivamente. Así pues, advertimos una mejor puntuación, en general, de la forma en la que se expresa el referente y una peor puntuación en la temática.

En la sustancia de la expresión el **1,78** es la mayor media que corresponde a imágenes I, por encima del **1,61** de imágenes II y del **1,56** de imágenes III. Igualmente,

la media más alta en la forma de la expresión es de $2,28$ de imágenes I, por debajo están el $2,06$ de imágenes II y el $1,83$ de imágenes III.

En cuanto a la originalidad en la sustancia del contenido la mayor puntuación de $2,33$ la encontramos en imágenes III, superior al 2 de imágenes I y el $1,33$ de imágenes II. En la originalidad en la forma del contenido de imágenes II y III la media es de $1,33$, muy alejado del 2 de imágenes I.

En referencia a la originalidad de la sustancia de la expresión, tanto las imágenes II como III poseen la misma media, 1 , no muy inferior al $1,33$ de imágenes I. Con respecto a la originalidad en la forma de la expresión la media de $1,67$ corresponde a imágenes II y III, sin embargo, la media de imágenes I es muy superior, $2,33$. Numéricamente, las creaciones cuyo contenido y expresión gira en torno al paisaje no son muy originales porque no suelen superar el 2 ó 40% de media.

4.1.2.4.1. Análisis interpretativo

Lo mismo que ocurre con las obras menos conocidas de arte abstracto y aquellas que la figura es el objeto principal de su contenido y expresión, en las obras de paisaje menos conocidas son los temas ($2,22$ cuadro 61) y el modo en que se representan ($2,24$ cuadro 61) los aspectos más destacables. Aunque en las imágenes obtenidas de la página Web deviantart.com (cuadro 62) los elementos que conforman el contenido unidos a la estructura y organización compositiva nos enseñan un discurso en el que podemos seguir indagando, no dejándonos en la superficie de lo mostrado como suele ocurrir en las obras recogidas de los otros sitios Webs.

El paisaje menos conocido ejemplifica el interés por un discurso que se humaniza, que desde la muerte de las estéticas ha dejado atrás la búsqueda por comprender el lenguaje del arte. Las creaciones de estética reconocida se suceden, aunque a ojos del espectador profano el valor de una obra viene a partir de su grado de empatía con los componentes expresivos.

Del mismo modo, intervenciones en el paisaje urbano o natural no aportan un discurso transgresor y muestran que no sólo es en la pintura o las artes, consideradas clásicas, donde las proposiciones artísticas son novedosas en la medida en que son creaciones individuales. Observamos como las



primeras obras integradas en el paisaje revolucionaron el concepto mismo del paisaje e iniciaron una nueva forma de expresión, pero todo lo que es innovador, una vez que es aceptado por el mercado y por el público en general, se convierte en un lenguaje de uso cotidiano en la creatividad artística.

4.1.2.5. Retratos

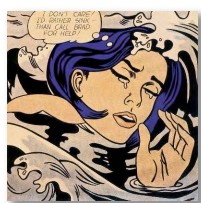
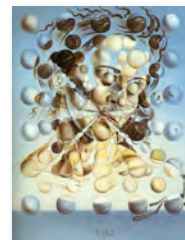
Bajo el título de *Retratos* ubicamos las obras figurativas en las que el contenido y la expresión toman como cuerpo lo que artísticamente se considera el retrato, es decir, una pintura, una fotografía u otra técnica “describen” tanto los aspectos físicos o morales de una persona como la personificación de una idea.

En el arte figurativo no podemos encerrar los movimientos artísticos en una forma concreta de representación, a excepción de algunos de ellos, como es el caso del Land Art. Así que, algunas corrientes que tratan el retrato además de otros temas, salvando siglos anteriores y observando desde mediados del siglo XIX, son

impresionismo, movimiento nabis, fotomontaje, expresionismo, fauvismo, cubismo, surrealismo, fotografía, realismo mágico, arte pop, hiperrealismo, neoexpresionismo, arte narrativo, etc.



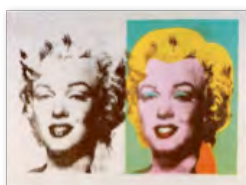
Por ejemplo, el *fotomontaje* surgió alrededor del año 1860 de la mano de Henry Peach Robinson y se realizaba juntado cierto número de recortes, sin embargo, fotomontajes de George Grosz surgen como una forma de arte moderno, de anarquía visual, y solían



también utiliza el retrato como tema creativo, imprimiendo en sus obras un mayor acercamiento al retratado a través de aspectos simbólicos provenientes del subconsciente. En el *arte pop* los



retratos, además de otras formas de representación, estaban inspirados en la cultura popular americana, en anuncios publicitarios, libros de



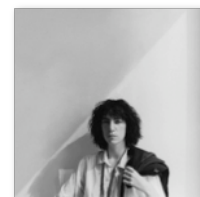
cómics y objetos e iconos de la cultura. En cambio, en el *hiperrealismo* pese a utilizar una iconografía de lo cotidiano como ocurre con el arte pop, cada artista desarrolla su propia



técnica y temática de representación de la realidad, por ejemplo



Chuck Close se aparta del retrato tradicional y se acerca al principio cinematográfico del primer plano en superpantalla o a las fotografías clínicas y policiales, otros artistas pintan coches, motos, trenes, cementerios, escenas urbanas, etc. Del mismo modo, la *fotografía* es otra técnica utilizada para la realización de retratos



buscando siempre las impresiones o marcas personales del retratado, fotografiando unas veces personajes famosos, también personajes anónimos y otras veces individuos marginados.

En cuanto a las obras elegidas para este apartado (cuadro 65) percibimos que, globalmente, son creaciones fluidas en el contenido y en la expresión, más en los elementos empleados en su técnica creativa, en la composición y en la estructura. Como en otras obras también figurativas, la coherencia es mayor entre el tema y su forma porque para determinadas temáticas, como es el caso del retrato, la forma en la que se representa es una, y concreta, dentro de una variedad relativa, es por ello que es difícil innovar en alguna de sus partes más allá de lo que significa la propia expresión personal del artista.

Cuadro 65

Global del arte **RETRATOS** de Imágenes menos conocidas I, II y III...

CONTENIDO														EXPRESIÓN															
SUSTANCIA							FORMA							SUSTANCIA							FORMA								
Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Fluidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Subtotal	Total	
Media	2,89	2,33	1,67	2,22	2,67	2,11	2,31	2,89	2,00	1,67	2,22	3,22	1,67	2,28	3,11	2,11	1,22	1,44	1,44	1,44	1,80	3,22	2,33	1,89	2,22	1,78	2,22	2,28	2,17
Moda	N/A	2	2	2	3	1	2	N/A	2	1	2	4	1	2	N/A	2	1	N/A	1	N/A	1	4	2	2	2	1	3	2	2
%	57,8	46,7	33,3	44,4	53,3	42,2	46,3	57,8	40,0	33,3	44,4	64,4	33,3	45,6	62,2	42,2	24,4	28,9	28,9	28,9	35,9	64,4	46,7	37,8	44,4	35,6	44,4	45,6	43,3

Fuente propia

Generalmente las obras menos conocidas que tratan el retrato son poco originales tanto en el contenido como en la expresión, pero suelen sobresalir más por los referentes temáticos y por la forma en la que estos se expresan que por las técnicas empleadas o los elementos compositivos y estructurales. Normalmente suelen ser más coherentes entre la sustancia y la forma del contenido, es decir, entre el tema y el modo en que es representado.

Como ejemplo excepcional dentro de los retratos menos conocidos es la obra titulada *What* (número 127 cuadro 66), de *Thegirlinthebigbox*, que resalta por la originalidad en la forma del tema que, desde una visión muy personal, crea un espacio fantasioso paradójicamente lleno del realismo individual de la



propia artista y bastante coherente con la temática en sí, un autorretrato “psicológico”. Aunque es una reflexión sobre “sí misma”, la estructura compositiva y organización material provoca un discurso algo original porque es inducido por un lenguaje muy particular, que análogamente la llena de opacidad.

IMÁGENES MENOS CONOCIDAS I (obtenidas de deviantart.com)

Cuadro 66		CONTENIDO												EXPRESIÓN												TOTAL		
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA								
		Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%
Retratos	127	5	4	2	2	2	3	3	2	60	3	2	4	3	4	1	2,83	3	56,7	3	2	2	2	2	2	2,17	2	43,3
	128	3	2	2	3	3	3	2,67	3	53,3	3	2	2	2	2	3	2,53	2	46,7	4	2	2	3	1	3	2,5	2	50
	129	2	2	2	2	3	1	2	2	40	2	2	2	2	3	1	2	2	40	2	2	1	1	2	1	1,5	2	30
Media		3,33	2,67	2	2,33	2,67	2,33	2,5		2,67	2	2,67	2,33	3	1,67	2,39		3	2	1,67	2	1,67	2	2,06		3,33	2,53	2
Moda		N/A	2	2	2	3	3	2		3	2	2	2	N/A	1	2		N/A	2	2	N/A	2	N/A	2		4	2	2
%		66,7	53,3	40	46,7	53,3	46,7		11,1	53,3	40	53,3	46,7	60	33,3		47,8	60	40	53,3	40	33,3	40		41,1	66,7	40	40

Fuente propia

Pero pocas son las obras menos conocidas que resalten por su originalidad, porque, normalmente, tienden a representar los temas con materiales o técnicas a través de composiciones y estructuras que utilizan un lenguaje creativo aceptado y aprendido que difícilmente se acerca a la singularidad del pensamiento de un sujeto cualquiera. La obra *Inma con garza* (número 145 cuadro 67) de José M^a Martín Sanz es una muestra de la falta de innovación en los aspectos que envuelven el contenido y la expresión, puesto que estéticamente y físicamente suenan como “un silencio” tantas veces repetido a lo largo de la historia de la música que, pese a estar bastante elaborado, abandona lo nuevo en su dicción y se transforma en una pieza más de la creación artesanal...



IMÁGENES MENOS CONOCIDAS II (obtenidas de www.artelista.com)

		CONTENIDO															EXPRESIÓN															TOTAL									
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																					
		Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%										
Cuadro 67	Retratos	145	2	2	1	2	3	1	1,83	2	36,7	2	2	1	2	4	1	2	2	40	4	2	1	1	1	1	1,67	1	33,3	3	2	2	4	1	2	2,33	2	46,7	1,96	2	39,2
		146	4	3	2	3	3	3	3	3	60	4	2	1	3	3	3	2,67	3	53,3	3	3	1	1	1	2	1,67	1	33,3	4	3	2	3	1	3	2,67	3	51,3	2,5	3	50
		147	2	2	1	2	3	1	1,83	2	36,7	3	2	1	2	4	1	2	2	43,3	4	2	1	1	1	1	1,67	1	33,3	3	2	2	2	3	3	2,5	3	50	2,04	2	40,8
Media		2,67	2,33	1,33	2,33	3	1,67	2			3	2	1	2,33	3,67	1,67	2,28			3,67	2	1	1	1	1	1,33	1,67		3,33	2,33	2	3	1,67	2,67	2,5		2,17				
Moda		2	2	1	2	3	1		2	N/A	2	1	2	4	1		2			4	2	1	1	1	1		1		3	2	2	N/A	1	3		3			2		
%		53,3	46,7	26,7	46,7	60	33,3		44	60	40	20	46,7	73,3	33,3		45,6			73,3	40	20	20	20	26,7		33,3	66,7	46,7	40	60	33,3	53,3		50			43,3			

Fuente propia



Sin embargo, la pintura de Toni Batlles, llamada *Mescal*, (número 109 cuadro 68) se distingue por su opacidad provocada por la poca coherencia entre un tema que gira en torno al mescal (mezcal) para invocar el recuerdo de una ensoñación y su forma que expone un rostro nebuloso rodeado de ondulaciones; narraciones dispares (el tema, la forma y el texto²⁸) que el autor introduce para envolvernos en su realidad, que se conjuga desde lo personal del subconsciente sin llegarse a comprender a través de algún símbolo de lo universal...

IMÁGENES MENOS CONOCIDAS III (obtenidas de www.artistasdelatierra.com)

		CONTENIDO															EXPRESIÓN															TOTAL								
		SUSTANCIA						FORMA						SUSTANCIA						FORMA																				
		Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Media	Moda	%									
Cuadro 68																																								
Retratos	109	4	2	2	2	1	5	2,67	2	53,3	4	2	1	2	1	3	2,17	2	43,3	3	2	1	1	1	1	1,5	1	30	4	3	2	2	1	3	2,5	3	50	2,21	2	44,2
	110	2	2	2	2	2	1	1,83	2	36,7	2	2	1	2	4	1	2	2	40	3	3	1	1	1	1	1,67	1	33,3	2	2	1	1	1	1	1,33	1	26,7	1,71	1	34,2
	111	2	2	1	2	4	1	2	2	40	3	2	2	2	4	1	2,33	2	46,7	2	2	1	2	3	1	1,83	2	36,7	3	2	2	2	3	1	2,17	2	43,3	2,08	2	41,7
Media		2,67	2	1,67	2	2,33	2,33	2,17			3	2	1,33	2	3	1,67	2,17			2,67	2,33	1	1,33	1,67	1	1,67		3	2,33	1,67	1,67	1,67	2			2				
Moda		2	2	2	2	N/A	1		2	N/A	2	1	2	4	1		2			3	2	1	1	1	1		1	N/A	2	2	2	2	1	1	2			2		
%		53,3	40	33,3	40	46,7	46,7		43,3	60	40	26,7	40	60	33,3		43,3			53,3	46,7	20	26,7	33,3	20		33,3	60	46,7	33,3	33,3	33,3	33,3		40			40		

Fuente propia

²⁸ *Dioses del interior unidos a la madre tierra, producto de un recuerdo, recuerdo de un viaje, Realidad virtual sin digitalizar, producto de un sueño, de una realidad, de una visión de la imaginación y la percepción ultrasensorial, El duende del cactus...*

Desde un punto de vista estadístico, en el apartado de **retratos**, la media total más elevada es de 2,33 ó 46,7% y la hallamos en imágenes menos conocidas I, estando por encima del 2,17 ó 43,3% de imágenes menos conocidas II y del 2 ó 40% de imágenes menos conocidas III. Las mayores medias totales de las obras en particular son del 3 en imágenes I, del 2,5 en imágenes II y del 2,21 en imágenes III.

En relación a la sustancia del contenido apreciamos como la mayor media está en imágenes I, 2,56, no superada por el 2,17 y el 2 de imágenes III y II, respectivamente. Asimismo, en la forma del contenido, la media de 2,39 de imágenes I es la más elevada, seguida del 2,28 y del 2,17, correspondientemente, de imágenes II y III.

En la sustancia de la expresión localizamos la media más alta en imágenes I, 2,06, superior al 1,67 de imágenes II y III. Sin embargo, la tendencia cambia en la forma de la expresión, la media más elevada es de 2,5 de imágenes II, levemente inferior está el 2,33 de imágenes I, y muy por debajo vemos el 2 de imágenes III.

Con respecto a la originalidad, comprobamos como en la sustancia del contenido ninguna de las imágenes I, II y III, supera el 2 de media, siendo, por tanto, temáticamente muy poco creativas. En cambio, en la forma del contenido el 2,67 de imágenes I es una puntuación elevada, contrario al 1,33 y al 1 de imágenes III y II.

En la originalidad de la sustancia de la expresión de imágenes I ubicamos la mayor media, 1,67, en cambio, tanto imágenes II como III poseen el menor porcentaje posible, el 1. Del mismo modo, en la forma de la expresión son creaciones poco

originales, la mayor puntuación es el **2** de imágenes I y II, por debajo queda el **1,67** de imágenes III.

4.1.2.5.1. Análisis interpretativo

Es común, entre las obras menos conocidas basadas en el retrato, la poca originalidad en los temas (**1,67** cuadro 65), en su estructura o en su organización compositiva (**2,00** cuadro 65). Por el contrario, es habitual que la sustancia (**2,11** cuadro 65) y la forma (**3,22** cuadro 65) del contenido sean muy coherentes la una con la otra a causa de que el retrato al ser una creación figurativa suele representar una temática que se encierra en una forma concreta, siendo poco elocuente cuando lo mostrado recorre un camino distinto al que produce la sustancia amorfa del contenido.

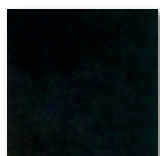
Teniendo en cuenta el desarrollo del retrato a lo largo del siglo XX, advertimos que la estructura y organización en las distintas obras huye de una representación clásica del retrato, relacionando los elementos que hacen referencia al tema y sus aspectos estructurales o compositivos para que encontremos en ese conjunto indicios o símbolos del discurso o la idea pretendida.

En las obras menos conocidas coexiste una amalgama expresiva, desde imágenes más cercanas al clasicismo que obvian cualquier significado por su superficial enunciado, hasta creaciones que recrean estados de ánimo a partir de temas simples y la elocuencia con sus formas, pasando por obras en las que su temática y el modo en el que se expresa caminan por separado.

4.1.2.6. Otros

En el punto *Otros* incluimos obras que no tienen cabida en los restantes apartados señalados y, en menor medida, creaciones que por sus características temáticas, formales o discursivas no se encuadran en la abstracción y en la figuración. Así que las imágenes seleccionadas están circunscritas en este apartado por su exclusión de los demás grupos analizados, aunque, en algún caso, también por la singularidad de sus materiales o la expresión de sus formas.

Algunos antecedentes de obras excluidas de la abstracción y de la figuración los encontramos en distintas tendencias estéticas; como por ejemplo en ciertas creaciones *suprematistas*, que pese a ser considerado como una corriente abstracta, también podría ser entendido como un movimiento filosófico relacionado más con valores sociales que con la estética de lo abstracto; en el *dadaísmo* que se expresa tanto por el pensamiento como por sus productos, atacando a los poseedores del arte mistificador con el sarcasmo, la provocación, el humor, el escándalo, la violencia y a veces la destrucción; o en el *ready-made* que toma su identidad del nombre que le da el artista a la obra, del contexto del que ésta se extrae y en el que posteriormente se ubica, todo para cuestionar la idea establecida del arte y del no-arte; y en el *neodadaísmo* que critica el estancado mundo del arte usando en sus

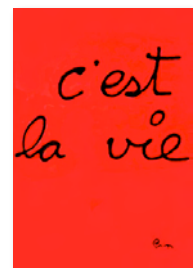


obras elementos que componen el mundo real para así tener un mayor parecido con él; también hallamos referencias de las obras elegidas para *Otros* en el *espacialismo* que, aunque

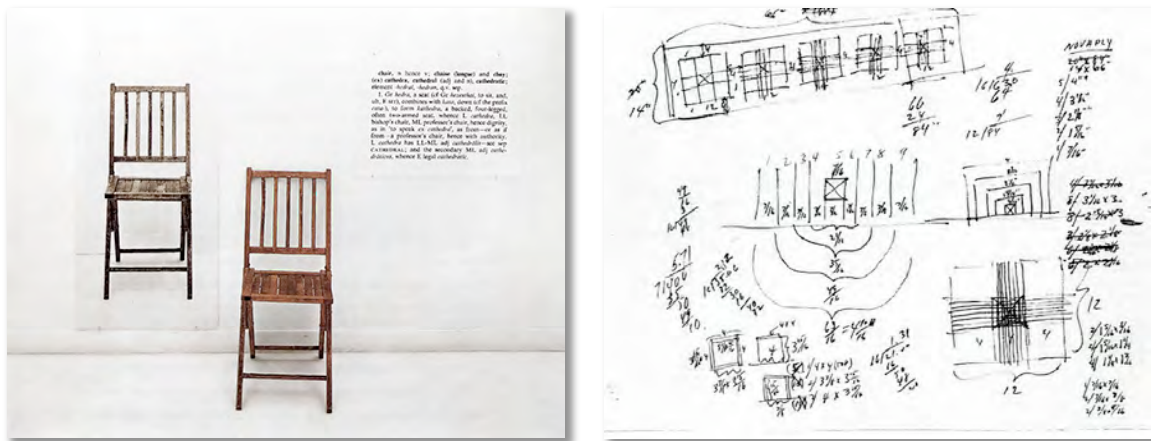


puede ser apreciado como una forma de arte abstracto, el concepto de dicho movimiento no

busca hacer un cuadro, sino abrir un espacio para crear una nueva dimensión a través del objeto artístico; o en el movimiento *Fluxus*



para el que la idea principal del arte radica en que “todo es arte”; y en el *arte conceptual* (ejemplos mostrados a continuación) donde el producto debe de estar compuesto de antemano en la elección de materiales, técnicas y medios, y lo que se propone es una reflexión sobre el lenguaje artístico a través de revistas, textos, libros o citas.



Asimismo las imágenes menos conocidas que son discriminadas por su contenido o expresión de los demás apartados expuestos (cuadro 69) son algo más originales en los temas que la mayoría de las obras menos conocidas abstractas o figurativas, porque no se encierran en elementos figurativos o abstractos convencionales sino que ofrecen temas, e incluso composiciones, con un lenguaje y una mirada más personal aunque sin llegar a ser innovadora...

Habitualmente son creaciones más fluidas en la forma tanto del contenido como de la expresión; en los elementos que representan el tema, que al estar a caballo entre lo abstracto, lo figurativo y lo conceptual, han de estar creados a través de un gran número de signos que conduzcan a la idea pretendida; y en los muchos aspectos estructurales que resuelven la composición con la función de apoyar la expresión global. Aunque cuanto menor sea la elocuencia entre las partes, más distante y opaca será la distancia entre lo representado y el discurso.

Cuadro 69

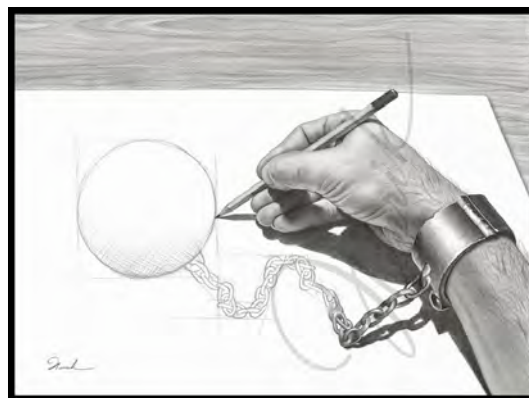
Global del arte OTROS de Imágenes menos conocidas I, II y III...

Media	GLOBAL	2,78	2,22	2,56	2,67	2,33	2,56	2,52	3,44	2,33	2,22	2,44	2,44	1,56	2,41	2,56	2,11	1,11	1,44	1,33	1,00	1,59	3,00	2,22	2,11	2,22	1,44	2,22	2,20	2,18
Moda		3	2	3	3	3	3	2	3	2	2	2	1	1	2	2	2	1	2	1	1	1	3	2	2	2	1	1	2	2
%		55,6	44,4	51,1	53,3	46,7	51,1	50,4	68,9	46,7	44,4	48,9	48,9	31,1	48,1	51,1	42,2	22,2	28,9	26,7	20,0	31,9	60,0	44,4	42,2	44,4	28,9	44,4	44,1	43,6

Fuente propia

Las obras menos conocidas, no consideradas abstractas ni figurativas, seleccionadas del sitio Web deviantart.com (cuadro 70) suelen ser más creativas en los temas desarrollados y en su modo de representación que las temáticas y formas de las creaciones elegidas de las páginas www.artelista.com (cuadro 71) y www.artistasdelatierra.com (cuadro 72).

La imagen de *Shimoda7*, titulada *Prisoner of my own* (número 130 cuadro 70) se distingue por una alta coherencia entre la temática y su representación, ya que la mano encadenada crea dos realidades, una que imita la realidad (figurada por la mano) y personifica al prisionero, y otra individual (ejecutándose y dibujándose por sí mismo) que define la falta de libertad creada por el propio protagonista. Este juego entre lo real y lo simbólico confiere algo de originalidad al discurso, aunque se trata más de concretar el tema expuesto que de plantear una reflexión sobre el lenguaje y la representación en el arte.



IMÁGENES MENOS CONOCIDAS I (obtenidas de deviantart.com)

Cuadro 70		CONTENIDO														EXPRESIÓN														TOTAL										
		SUSTANCIA							FORMA							SUSTANCIA							FORMA																	
		Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%			
Otros	130	3	2	4	3	5	2	3,17	3	63,3	3	2	3	4	5	1	3	3	60	2	2	1	1	2	1	1,5	2	30	3	2	3	2	2	3	2,5	3	50	2,54	2	50,8
	131	5	4	2	3	1	3	3	3	60	5	4	3	4	1	3	3,33	4	66,7	2	2	2	2	1	1	1,67	2	33,3	4	4	2	2	1	1	2,33	4	66,7	2,58	2	51,7
	132	3	2	3	3	2	2	2,5	3	50	5	3	2	3	4	1	3	3	60	5	3	1	2	2	1	2,33	1	66,7	3	2	2	2	3	1	2,17	2	43,3	2,5	2	50
Media		3,67	2,67	3	3	2,67	2,33	2,89		4,33	3	2,67	3,67	3,33	1,67	3,11			3	2,33	1,67	1,67	1,67	1	1,83		3,33	2,67	2,33	2	2	1,67	2,33		2,54					
Moda		3	2	N/A	3	N/A	2		3	5	N/A	3	4	N/A	1		3		2	2	1	2	2	1		2	3	2	2	2	N/A	1		2			2			
%		73,3	53,3	60	60	53,3	46,7		57,8	86,7	60	53,3	73,3	66,7	33,3		62,2	60	46,7	30,7	33,3	33,3	20		36,7	66,7	53,3	40	40	33,3		46,7					50,8			

Fuente propia

Por otro lado y destacable por su falta de creatividad tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, encontramos el bodegón, *Frutas* (número 148 cuadro 71), de Juan Carlos Salas Condorí, cuestionándonos por qué es arte una obra que ejemplifica la esencia de la mimesis y obvia el interés por los aspectos que pueden conformar un discurso profundo fundamentado en la elocuencia entre las partes...



IMÁGENES MENOS CONOCIDAS II (obtenidas de www.artelista.com)

Cuadro 71		CONTENIDO														EXPRESIÓN														TOTAL										
		SUSTANCIA							FORMA							SUSTANCIA							FORMA																	
		Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Fluidez	Plasticidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%			
Otros	148	3	2	1	2	3	1	2	3	40	3	2	1	1	2	1	1,67	1	33,3	3	2	1	1	1	1	1,5	1	30	2	2	1	2	1	1	1,5	2	30	1,67	1	33,3
	149	3	2	3	2	1	4	2,5	3	50	3	2	2	2	1	2	2	2	40	2	2	1	1	1	1	1,33	1	26,7	3	2	3	2	1	4	2,5	3	50	2,08	2	41,7
	150	2	2	3	2	1	4	2,33	2	46,7	4	2	1	1	1	3	2	1	40	2	2	1	1	1	1	1,33	1	26,7	3	2	2	2	1	4	2,33	2	46,7	2	2	40
Media		2,67	2	2,33	2	1,67	3	2,28		3,33	2	1,33	1,33	1,33	2	1,89			2,33	2	1	1	1	1	1	1,39		2,67	2	2	2	1	3	2,11		1,92				
Moda		3	2	3	2	1	4		2		3	2	1	1	1		2		2	2	1	1	1	1		1		3	2	N/A	2	1	4		2		1			
%		53,3	40	46,7	40	33,3	60		45,6	66,7	40	26,7	26,7	26,7	40		37,8	46,7	40	20	20	20	20		27,8	53,3	40	40	40	20	60		42,2				55,3			

Fuente propia



El mismo camino, en lo que a mimesis se refiere, sigue la pintura de Toni Batlles, llamada *Cielo* (número 112 cuadro 72), con la salvedad de que ésta introduce “lo inesperado” u original en el modo en que es

representada la temática, es decir, caracteriza al cielo (el tema) con una serie de brazos, lo que implica una particular ruptura de la obra con respecto a la idea habitual de cielo. La diferencia entre esta imagen y la anterior es la introducción de un elemento extraño que incita a la indagación de la cosa, más allá del significado atribuible a cualquier objeto.

IMAGENES MENOS CONOCIDAS III (obtenidas de www.artistasdelatierra.com)																																								
		CONTENIDO															EXPRESIÓN															TOTAL								
		SUSTANCIA									FORMA						SUSTANCIA									FORMA														
		Finidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Finidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Finidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%	Finidez	Flexibilidad	Originalidad	Elaboración	Coherencia	Opacidad	Media	Moda	%			
Cuadro 72	Otros	112	2	2	2	3	3	3	2,5	2	50	4	2	4	3	3	1	2,83	4	56,7	3	2	1	1	1	1,5	1	30	3	2	2	3	1	3	2,3	3	47	2,29	3	45,8
		113	2	2	3	3	2	1	2,17	2	43,3	2	2	2	2	3	1	2	2	40	2	2	1	2	1	1,5	2	30	3	2	2	2	1	1	1,83	2	56,7	1,88	2	37,5
		114	2	2	2	3	3	3	2,50	2	50,0	2	2	2	2	2	1	1,83	2	56,7	2	2	1	2	2	1	1,67	2	33,3	3	2	2	3	2	2	2,3	2	47	2,08	2
	Media	2	2	2,33	3	2,67	2,53	2,39		2,67	2	2,57	2,53	2,67	1	2,22		2,53	2	1	1,67	1,33	1	1,56		3	2	2	2,67	1,33	2	2,17		2,08						
	Moda	2	2	2	3	3	3		2		2	2	2	2	3	1		2		2	2	1	1		1		3	2	2	3	1		2		2					
	%	40	40	46,7	60	53,3	46,7		47,8	53,3	40	53,3	46,7	53,3	20		44,4	46,7	40	20	33,3	26,7		20		31,1	60	40	40	53,3	26,7	40		43,3		41,7				
Fuente propia																																								

De forma descriptiva, en el apartado **otros**, la mayor media de **2,54** ó **50,8**% está en imágenes I, superando con creces la media de los demás apartados, de **2,08** ó **41,7**% de imágenes III y de **1,92** ó **38,3**% de imágenes II. La obra con mayor media la vemos en imágenes I, con un **2,58**, seguida por el **2,29** de imágenes III y por el **2,08** de imágenes II.

En la sustancia del contenido tanto imágenes I, con el **2,89**, como imágenes III, con el **2,39**, superan la media del **2,28** de imágenes II. Advertimos como en imágenes I la originalidad (**3**) y la elaboración (**3**) alcanzan el 3 ó el 60% de media; en cambio, en imágenes II y III la originalidad tiene un **2,33** de media, en el caso de la elaboración la media es también de **3** en imágenes III y de **2** en imágenes II.

En la forma del contenido la mayor media es de 3,11 situada en imágenes I, muy superior al 2,22 y al 1,89 de imágenes III y II, respectivamente. Ahora bien, la media en originalidad de imágenes I y III es del 2,67, muy superior al 1,33 de imágenes II. Un hecho a destacar es la elaboración, que en imágenes I alcanza de media el 3,67. Generalmente, se aprecia, en lo referente a las creaciones menos conocidas seleccionadas, que una alta originalidad conlleva una gran elaboración.

En la sustancia de la expresión las medias no son muy altas, el 1,83 de imágenes I, frente al 1,56 de imágenes III y al 1,39 de imágenes II. Del mismo modo no son muy originales, la media de imágenes II y III es la mínima, del 1, y de 1,33 la de imágenes I. Aspecto que indica que no existe una gran búsqueda de elementos materiales novedosos, sino que se recurre a la utilización de los habituales.

En la forma de la expresión la mayor media está en imágenes I, siendo de 2,33, seguida por el 2,17 de imágenes III, y el 2,11 de las imágenes II. Centrándonos en la originalidad, existe una búsqueda relativa de nuevas composiciones y estructuras, lo que se traduce en una originalidad limitada a lo aceptado; en imágenes I la media es 2,33 y en imágenes II y III del 2.

4.1.2.6.1. *Análisis interpretativo*

Las obras menos conocidas que por su naturaleza temática o expresiva son incluidas en este apartado suelen estar representadas por bastantes elementos referenciales (3,44 cuadro 69) con el objetivo de exponer con cierta claridad el tema, aunque esta nitidez comprensiva dependerá del grado de coherencia entre dichos elementos (2,44 cuadro 69) y el contenido temático (2,33 cuadro 69) al que se refieren.

conceptual que equivalía a lo intelectual se ha llenado de trivialidad sensorial. Así que obras de estética presumiblemente intelectual y rareza cargadas de originalidad se quedan vacías tanto en su contenido como en la expresión frente a creaciones de estética figurativa o abstracta que transfiguran la idea como aspecto extraño en su discurso.

CATEGORÍAS Y CÓDIGOS			
SUBTOTALES			
97,98,99,100,101,102,...,156	OBRAS POSTERIORES A LOS AÑOS 70...		
	TOTAL DE LA MEDIA, MODA Y % DE CADA UNO DE LOS APARTADOS		
	MEDIA, MODA Y % DEL CONJUNTO DE SUBTOTALES		
	MEDIA, MODA Y % FINALES		
5	MAXIMA PUNTUACIÓN EN LA MODA		
1	MINIMA PUNTUACIÓN EN LA MODA		
	MAYOR MEDIA Y % DEL SUBTOTAL VERTICAL Y HORIZONTAL DE LA SUSTANCIA Y FORMA DEL CONTENIDO Y DE LA SUSTANCIA Y FORMA DE LA EXPRESIÓN		
	MENOR MEDIA Y % DEL SUBTOTAL VERTICAL Y HORIZONTAL DE LA SUSTANCIA Y FORMA DEL CONTENIDO Y DE LA SUSTANCIA Y FORMA DE LA EXPRESIÓN		
	MAYOR MEDIA Y % DEL CONJUNTO DE SUBTOTALES		
	MENOR MEDIA Y % DEL CONJUNTO DE SUBTOTALES		
	MAYOR MEDIA Y % DEL TOTAL VERTICAL Y HORIZONTAL		
	MENOR MEDIA Y % DEL TOTAL VERTICAL Y HORIZONTAL		
	MAYOR MEDIA Y % DEL CONJUNTO DEL TOTALES VERTICAL Y HORIZONTAL		
	MENOR MEDIA Y % DEL CONJUNTO DEL TOTALES VERTICAL Y HORIZONTAL		
5	MAXIMA PUNTUACIÓN EN LA ORIGINALIDAD (POR OBRAS) TANTO EN EL CONTENIDO COMO EN LA EXPRESIÓN		
1	MINIMA PUNTUACIÓN EN LA ORIGINALIDAD (POR OBRAS) TANTO EN EL CONTENIDO COMO EN LA EXPRESIÓN		
	0	0	MAYOR MEDIA Y % EN LOS SUBTOTALES DE LA ORIGINALIDAD DE LA SUSTANCIA Y FORMA DEL CONTENIDO Y DE LA SUSTANCIA Y FORMA DE LA EXPRESIÓN
	0	0	MENOR MEDIA Y % EN LOS SUBTOTALES DE LA ORIGINALIDAD DE LA SUSTANCIA Y FORMA DEL CONTENIDO Y DE LA SUSTANCIA Y FORMA DE LA EXPRESIÓN
	0	0	OTROS ASPECTOS DESTACABLES

Fuente propia

Leyenda

4.1.3. Conclusiones particulares (*imágenes conocidas e imágenes menos conocidas*)

Después de haber realizado el análisis de imágenes conocidas y menos conocidas observamos distintas características que generalmente se repiten en las diferentes obras estudiadas.

Es una constante que la media de la forma de la expresión en las *imágenes conocidas* sea más alta que la de la sustancia y forma del contenido o la sustancia de la expresión, en parte, debido a que el arte es un proceso de evolución creativo que necesita de cambios estructurales en su discurso para continuar su adaptación a la expresividad de los distintos contextos donde se desarrolla.

Las altas puntuaciones temáticas quedan relegadas a un segundo plano cuando hablamos de originalidad extrema, porque la innovación, en las estructuras conceptuales y expresivas, es la respuesta (entendida como reacción) a parámetros estructurales establecidos. La innovación en la temática es la respuesta natural del ser humano en "contextos de diferencia..."²⁹

Uno de los aspectos más complejos en la creatividad artística es encontrar las estrategias para romper los moldes compositivos, estructurales, organizativos, etc., y crear un discurso estético particular. Pero para su interpretación se requiere un determinado conocimiento de la "arquitectura" histórica del "hecho artístico", convirtiendo la percepción en una deducción intelectual para la comprensión de dicho evento. No sucede lo mismo con la lectura temática, en la que la sensibilidad y

²⁹ Por "contexto de diferencia..." nos referimos al espacio de tiempo político, cultural, económico y social en el que se desarrollan los distintos conceptos de arte asociados a la expresión del individuo que como ser idiosincrásico se expresa de manera diferente a su semejante. Más en el mundo del arte, donde se valora lo desigual, se busca caer en lo diverso para mostrar una "*autenticidad*", en sí, muy pervertida por la igualdad de su estructura...

afinidad del espectador con los elementos que conforman el tema son su motor de análisis, o en algunos casos, lo sensorial convive con lo intelectual y la recepción será cuestión del grado de conocimiento que posea el espectador sobre el arte.

Ahora bien, entre las obras conocidas observamos que el tema o la sustancia del contenido es, también, metáfora de lo nuevo, que en determinadas épocas funciona como un estimulante de la ruptura y representación de un pensamiento con un contenido distinto aunque expuesto bajo una misma expresión, donde se introducen elementos referenciales extraños que evocan la innovación, hecho que intelectualiza la obra.

Contrariamente, y como norma general, en las imágenes menos conocidas la forma de la expresión se desarrolla en torno a un tema que surge desde lo sensorial, siendo algo original por su procedencia individual y no por la inmersión de aspectos disonantes. Las obras menos conocidas y las menos creativas tienen un marcado carácter emocional, en las que para su "asimilación estética"³⁰ basta con la afinidad y sensibilidad del espectador, volviendo a una *humanización del arte*, por otra parte, realidad de un arte democrático.

No sólo en los museos encontramos las "verdades del arte", sino que ferias internacionales, galerías de gran prestigio, casas de subastas, etc., son el escaparate de todo aquello que consideramos como arte contemporáneo. Generalmente exhiben obras bastante innovadoras o que poseen una pizca de innovación, ya sea en los temas propuestos o en su forma, en los materiales utilizados, en la estructura, composición u organización, o en su discurso diferente.

En el caso de la temática, el concepto de originalidad puede ser muy discutido, porque el contenido parte de la reflexión emocional o intelectual sobre *algo*, con lo

³⁰ El concepto de "asimilación estética" hace referencia a la comprensión del contenido y la expresión que conforman la identidad estilística de una obra, es decir, impresionista, expresionista, fauvista, cubista, neodadaísta, conceptual, etc.

que siempre será original en la medida que es individual; sin embargo, la expresión es el lenguaje usado para enunciar ese pensamiento, y aunque también parte de la emoción o del intelecto su originalidad es consecuencia de cambios estructurales, compositivos o discursivos, haciendo que lo nuevo no sólo sea el resultado de una expresión individual, sino de una variación en las estructuras creativas. Pero la diferencia entre el plano del contenido y el plano de la expresión, es que el primero (plano del contenido) no tergiversa las características expresivas, en cambio, el segundo (plano de la expresión) transforma los elementos referenciales intrínsecos al contenido.

Así que lo nuevo en la expresión, implica una forma opuesta a la anterior, porque es la reacción a una acción concreta, por ejemplo, la abstracción frente al realismo; o el arte conceptual, que otorga mayor importancia a la idea, frente al formalismo, que aísla las influencias éticas y sociales y se preocupa por las calidades formales o abstractas de la obra.

Por otro lado, el contenido temático es la consecución e individualización de la creatividad dentro de una estética establecida, es decir, distintas formas a través de singulares temáticas de entender un mismo movimiento teórico.

Generalmente, la innovación más radical en la creatividad se produce en la forma de la expresión porque la estructura, composición, organización, discurso, etc., son el lenguaje propio de arte. A diferencia del uso de ciertos materiales, o la proposición de determinados contenidos temáticos, etc., que evolucionan en paralelo al desarrollo de la sociedad, y su utilización es una característica natural de la creatividad de ese contexto. Todos los detalles expresivos se acoplan para formar un enunciado concreto que invita a la originalidad (o su ausencia) de los elementos seleccionados para el ensamblaje artístico.

Cuando el énfasis de la obra recae en el plano de la expresión, deriva en un discurso que a través de su composición, estructura u organización, reflexiona sobre el sentido y el lenguaje del arte en su relación con el contexto en el que se desarrolla; algunos ejemplos, entre otros, son *Composición nº5* de Kandinsky, *Spiral Jetty* de Robert Smithson, *La familia obrera* de Oscar Bony, o *The greeting* de Bill Viola, que debido a la búsqueda de nuevas formas hacen que el arte sea una creación dinámica que no expresa directamente realidades sociales³¹, sino que se sirve de ellas para crear su propio mundo.

Habitualmente el arte tiende a lo nuevo que aparece como una brisa fresca, sin embargo, con el paso del tiempo los movimientos o corrientes teóricas se vuelven densos y con un aire tan viciado que han perdido la connotación de lo original y se han desvirtuado en la obsesión por lo nuevo, obviando que (lo nuevo) es producto de un lenguaje estructural, compositivo u organizativo, y no de acciones de crítica social o cultural demasiado perogrullescas (en su sentido creativo) y vacías de discurso artístico aunque, posiblemente, llenas de estética y emoción.

***La tarea del descrédito bien entendida**, pertenece al interior mismo de un arte “bien-entendido”, que, sabido es -aunque no por ellos-, tiene por obligación el autocuestionamiento. Duchamp, los dadaístas, Broodthaers, todo el minimal a su manera, el conceptualismo americano de las segundas vanguardias, Smithson o Aconcci, cada uno de ellos sólo producía arte en el trabajo mismo de cuestionarle la credibilidad del arte. En realidad, si todos estos trabajos tienen algo de “arte logrado” lo es únicamente en que han conseguido realizarse justamente bajo esa retórica de la autonegación inmanente. (BREA, J.L. Arte = Crédito cero. 2010).*

Pero, no podemos hablar únicamente de arte cuando éste es una reflexión sobre sí mismo, sino que aquella obra que se aleje de lo cotidiano y construya un discurso

³¹ Significa que el arte que hace una crítica social se acerca más a lo informativo que a lo artístico, usando lo estético como soporte de su expresión. El arte no es reflejo social, más bien, es el lenguaje con el que se expresa una metáfora que implica la complejidad de la época determinada... El arte ha sido *social* por la conveniencia de su lenguaje y expresión para acercarse al pensamiento que conlleva la época en la que se desenvuelve.

(más allá de la reflexión artística) basado en la coherencia entre sus elementos, será una proposición creativa con un fin estético que el espectador valorará en relación a sus vivencias personales. Por lo que hay un arte que plantea la reflexión sobre el arte, utilizando el tema como vehículo para la representación de la idea de arte *en ese contexto*; y hay un arte que se compone desde la elocuencia entre las partes cuya calidad creativa no es un hecho intrínseco a la creación estructural o teórica de la obra³², sino que es la consecuencia del grado de empatía existente entre el emisor (la obra) y el receptor (el público).

En algunas formas de expresión más tradicionales (retratos, paisajes, etc.) la temática es un rasgo interno que interfiere en su grado de creatividad, porque son estructuras clásicas en las que los factores intrínsecos que “invierten su carácter de normalidad en artístico” son el resultado de una libertad creativa preocupada por lo estético, indirectamente reñida con lo artístico, aunque comparten un mismo fin, el goce del público.

También, más allá de la parte intelectual de la obra, ésta lleva impreso el sello autobiográfico de cada artista, porque todo arte implica un mínimo de expresión formal cercana a “la estética vivida” de su autor, a su vez, fragmento más ligado al espectador común como consecuencia de su naturaleza puramente humana y emocional.

³² Aunque el fin último del arte es el espectador, las formas creativas que se implican (desde la coherencia) en el estudio del arte como interacción filosófica entre “realidad”, obra y pensamiento artístico, argumentan sus propios motivos para su aceptación como obra de arte, no obstante, el público deberá de comprender el fin de dicha obra. En cambio, las creaciones estéticas son manifestaciones que se quieren acercar al “gusto” del público sin presentar otros factores que traspasen la empatía con el receptor, aspecto no conceptual ligado a la percepción humana en cualquier ámbito.

4.2. Focus Group

4.2.0. Introducción

Con motivo de indagar en la opinión de diferentes expertos vinculados con el "mundo del arte" sobre el *concepto de arte* y los aspectos intrínsecos y extrínsecos que convierten a una obra en arte, se ha procedido a la convocatoria de varios *focus group* o grupos de discusión.

La idea es discernir sobre el arte y sus circunstancias desde distintos ángulos:

- Comenzando con una óptica en que la creación de una obra es el resultado final de un conjunto de teorías artísticas relacionadas con el arte como forma de comunicación en el que, a través de indicios e improntas, se construye un discurso simbólico que plantea una solución a la conexión entre emisor (obra) y receptor (público).
- A partir de una visión comercial en la que el producto artístico es la consecuencia de las leyes que dominan la sociedad capitalista.
- Y desde una perspectiva práctica, donde el artista expresa una mezcla de emociones, sensaciones, conceptos, etc., a través de materiales concretos, pero alejado de teorías artísticas o actividades comerciales que merman su sentir creativo.

Para mencionado propósito realizaremos dos *focus group*:

- En el primero de ellos, se ha seleccionado dos profesoras titulares de arte (una de ellas también considerada como crítica de arte), un profesor de marketing, un

licenciado en telecomunicaciones, un catedrático de comunicación y cuatro estudiantes de doctorado de arte y creatividad... con el objetivo de indagar en la teoría del arte y en la comunicación, sin olvidar el fin comercial de toda producción contemporánea.

- En el segundo grupo de discusión se han elegido cuatro artistas profesionales, una directora de museo y un pequeño coleccionista... con el fin de explorar la expresión artística más cercana a lo personal e individual que a teorías modernas sobre el arte; sin perder de vista la finalidad comercial y la aceptación institucional del arte.

4.2.1. *Focus Group I**

a) Conceptos dominantes

El grupo focal comienza preguntándose sobre la importancia de la originalidad como criterio de selección de las obras de arte por el llamado *mundo del arte*.

Así que, como punto de partida el grupo define la **originalidad** como un objeto que no existía antes y que ahora existe, *lo no hecho todavía*, si ya se ha hecho, *¿dónde está el arte de hacerlo de nuevo?* Aunque, la resignificación de alguno de los elementos que componen ciertas obras que formalmente eran copias de otras, renueva determinados aspectos intrínsecos de la obra.

Pero, no todo lo que es nuevo es creativo o artístico, por ello, el concepto de originalidad en el arte debe de casarse con la *sorpresa eficiente*.

* Transcripción literal del *Focus Group I* incluida en ANEXOS en la sección **V. Transcripción literal de los Focus Group llevados a cabo**. V. a) FOCUS GROUP.

La imagen es icónica, lo que hará que siempre se parezca a algo, con lo que hasta qué punto somos capaces de borrar el elemento indiciario, que es “el que señala”, para que la sorpresa vuelva a ser original o eficiente.

Desde un punto de vista pragmático, la originalidad es una especie de *cool hunter* de ideas o cazador de tendencias, *vas viendo lo que funciona y haces una especie de hibridación*, aunque el producto resultante es una *falsificación mediática*. Es la copia de lo que está de moda, que, por otra parte, es lo no original, porque es la *frecuencia constante* de algo, el no arte, que se cuelga en los circuitos artísticos como innovación, pero una *falsa innovación*.

Otro concepto dominante es la **legitimación**, como uno de los criterios que, junto con la crítica social y la originalidad, se repiten en muchas de las obras de arte contemporáneo, aunque que la obra esté legitimada por todos los procesos de legitimación del arte contemporáneo, en principio, es un aspecto extrínseco a la obra, al contrario que la crítica social y la originalidad.

La intencionalidad artística es un primer elemento, intrínseco, por el que legitimar la obra de arte, porque le da un sentido y una consciencia de lo que “es”, si no existiera esa intencionalidad cualquier “hecho” podría ser artístico. *José Jiménez en su idea del arte habla de la intencionalidad como un elemento necesario para que el objeto sea artístico*, sirviendo para explicar ciertos hechos que intentan deslegitimar el arte contemporáneo.

¿Dónde se encuentra la intencionalidad? Independientemente de la propia naturaleza (sensorial o intelectual) creativa de la obra, es en las formas artificiales de la expresión donde se muestra la intencionalidad, siendo el grado de elocuencia con el que se manifiestan las partes el que legitima el objeto o idea artística.

Pero que una obra cualquiera esté legitimada no es suficiente para decir si es o no es arte, porque la legitimación depende de un contexto y una cultura determinada, *estamos constantemente situados históricamente*, pudiendo ocurrir que lo que ahora está legitimado, dentro de dos siglos deje de estarlo o que suceda lo contrario. En este sentido, el crítico de arte o *"falsificador" histórico* juega un papel importante, que avalado por instituciones y políticos dice lo que vale, siendo, por tanto, un legitimador en un contexto y una cultura con unos cánones establecidos, que unido a intereses o influencias particulares hacen de la legitimación un parámetro relativo en la determinación artística de una obra.

A su vez, el crítico de arte es un aval innecesario y son muchos los artistas, como *Spencer Tunick, Damien Hirst*, etc., los que se mueven al margen de la legitimación institucional, gestionando sus colecciones y festivales, y *aunque la mafia institucional no los avale, en el momento que esas personas mueran y los miles de interesados que han comprado esas miles de obras las saquen a la luz, suben automáticamente*; y ¿no es esto una legitimación en sí misma? Da igual quién te legitime, el crítico u otro sujeto, lo que importa es que estés dentro del circuito artístico, *del canal arte...*

De manera distinta, es el propio artista el que con su destreza legitima su obra como un médico lo hace a sí mismo a través de su trabajo. El problema, es que *un artista se puede "hacer" de arriba abajo*, sin embargo, un médico genera un servicio real y si éste decae, su prestigio se hunde, pero, en cierta forma, ambos se pueden legitimar a través de una construcción mediática sin la necesidad de mostrar sus habilidades y pericias en sus profesiones correspondientes.

La legitimación de la obra por la habilidad del artista estará supeditada al *valor* que se le conceda a sus creaciones, del mismo modo, que la legitimación del médico dependerá del *valor* que se atribuya a sus operaciones.

Por último, otra forma, algo extravagante y deshumanizada, de legitimar el arte en la actualidad, en este caso la música, es a través de un software desarrollado por *Endemol* y *Vale Music* al que someten cada una de las canciones que van a salir al mercado con los parámetros de todas las canciones que han triunfado en la historia, si no cumple con los requisitos no se lanza. Esta legitimación se basa en la correspondencia artística entre lo que ya existe y lo que “ha sido proclamado por el tiempo” como arte, no obstante, el problema es que música tan nueva en su momento, como la de Elvis, jamás hubiera existido por no cumplir con las exigencias “no originales” del software.

Por otro lado, se ha hablado del concepto de **valor**, dudando de los sistemas de validación que en algunas investigaciones científicas se han puesto en entredicho al revelar el propio investigador su falsedad, y es que basta con una serie de formalismos para que se le conceda valor a una publicación, científica o artística.

Hay un aspecto importante, que es el *valor compartido*, por ejemplo, “la nota del séptimo compás de la cuarta parte de la sinfonía nº 7 de *Beethoven*” sobrecoge a entendidos y no entendidos, porque lo que domina es el gusto por el ritmo. Sin embargo, cuando la 6ª sinfonía de *Tchaikovsky* termina con un silencio, sólo los que lo saben o los expertos son los que le conceden valor, porque el concepto de silencio *no es frecuente, está perfectamente hecho, sorprende, es arriesgado*.

Pero los gustos y criterios por los que valoramos algo son un *producto cultural* que está establecido con unas pautas concretas, en ocasiones moldeadas por las herramientas mediáticas y las modas de nuestro contexto, es el fenómeno de la *parametrización*, “lo que mola”.

Ahora bien, si buscamos la esencia, la encontraremos en el espectador, *cuando éste se enfrenta a un objeto, se está enfrentando con sus fantasmas internos [...] entonces, ¿quién valora el arte? Uno mismo, si algo es arte o no, “lo digo yo”...* Pero

no es uno mismo el que lo valora de forma aislada, sino que son sus propios criterios dependientes de su formación e influencias los que tomarán una dirección u otra en el valor otorgado al objeto.

Otras veces el valor que se le concede al objeto procede de aspectos ajenos al objeto mismo, *¡qué rica, qué rica estaba la cicuta que me la he bebido en un vaso de oro!* Elementos que dan forma a nuestros juicios de valor obviando la calidad artística de la obra e imprimiendo sobre ella, únicamente, la categoría de la galería; tomaremos veneno, pero lo haremos en un vaso de oro, o lo que es lo mismo, criterios hundidos en el snobismo del *no-ser*. Y es de este vacío del que determinadas galerías e instituciones se aprovechan para restringir el valor artístico a sus propios intereses.

Del mismo modo que la galería impregna de valor la obra, hay artistas que se aprovechan de las modas para asimilarlas y realizar creaciones de apariencia novedosa, creando productos artísticos que se acaban convirtiendo en una marca que el espectador no valora por la calidad artística de la obra en sí, sino por la “marca comercial”.

Hay dos tipos de artistas; el que sigue las tendencias y alcanza una buena formación siendo un garante de una serie de cosas que te han llegado a base de influencias mediáticas; y el que mira hacia dentro y crea su propio lenguaje icónico; el valor de ambos dependerá del concepto de arte que estemos tratando.

En cuanto al **concepto de arte** relacionado a la calidad artística de un objeto, surgen voces discordantes que plantean que definir el arte es restringirlo, es *limitadora la idea de ir buscando una definición “esencialista” que me permita decir si esto es arte o no*. Pero no es ésta nuestra intención, todo lo más, pretendemos encontrar ciertos parámetros reinantes en la discriminación artística que se produce por la aceptación de unas obras de arte determinadas.

Igualmente, es muy peligroso encorsetar el arte dentro de definiciones porque, como dice *Eduardo Chillida*, *las cosas auténticas de la vida siempre tienen un aspecto similar, y cuando aprendes a reconocer una, las vas a reconocer toda tu vida...* Sin embargo es difícil *ponerle límites al arte* y prácticamente imposible de definirlo, porque pese a la multitud de definiciones de arte que ha habido en la historia, *siempre se escapa algo*.

El arte que hay en las galerías es distinto al arte “de verdad”, muchas veces las obras expuestas no responden a ningún *parámetro racional*, y si tú eres un estudioso y ves esas obras colgadas, pensarás que sí lo poseen.

Pero, *¿cuáles debieran ser esos parámetros?* El *bloque conceptual*, *aportar algo a la sociedad para el pensamiento contemporáneo y convertir las cosas que son de interés propio en interés público*, pero sobre todo, el arte tiene un denominador común que es la *autenticidad*, *si no eres auténtico te pillan*.

Aunque, lo auténtico y las cosas verdaderas no sólo son exclusivas de las obras de arte sino que se pueden atribuir a otros aspectos, por lo que no son elementos estrictamente artísticos, más bien, es una cualidad estética de ciertas acciones, objetos e incluso de la propia naturaleza.

Así que diferenciamos lo estético de lo artístico, pese a que *coinciden en una parte*, *lo estético es lo que te produce cierta reacción en el ánimo*, pero no es sólo este efecto el que hace que una obra sea considerada como arte, por ejemplo, ¿el *Colacao* “cayendo” es arte? No lo es, simplemente sería una imagen que produce un efecto estético.

Lo estético surge por la mirada del espectador o por la transfiguración de materiales de uso común que se convierten en otra “cosa” con la capacidad de producir emoción o rechazo, percepción estética que se reduce a los cánones culturales,

siendo lo estético un goce sensorial, distinto del goce artístico que se acerca más a lo intelectual.

La obra en cuanto que es estética se acerca más a lo natural y artesanal que cuando es artística que estaría más próxima a lo discursivo y creativo. *El arte como artificio, ser artificial, puede ser copia o puede ser algo más, siendo en ese algo más donde trasciende a la mimesis.* Haciendo referencia a la retórica de Aristóteles en relación a la obra de arte, el *logos* o el conocimiento de la cosa es el primer paso que va más allá de la copia o la mimesis, creando un discurso, con lo que *el arte es discurso*, aunque la obra esté dentro del hiperrealismo *ha de fluir dentro de un lenguaje personal y característico, siendo esta singularidad la que genera el hecho artístico.*

Sin embargo y siguiendo con la retórica, el *pathos* no es zona vedada de lo artístico, sino más bien de cualquier cosa que se experimente desde lo estético, porque requiere de un vínculo emocional entre *el objeto* y *el sujeto*, que dependiendo de los elementos que lo compongan causará un mayor o menor grado de empatía. Por último, el *ethos* como aspecto de la creatividad; primero como característica de lo estético, representando el estatismo emocional o intelectual de su expresión; y segundo como particularidad subversiva de lo artístico cuando el discurso es metáfora de un rasgo novedoso o de la ruptura de lo tradicional.

Lo artesanal se asemeja a lo natural en que es expresión, pudiéndole atribuir un discurso sólo a posteriori, contrario a lo artístico que nace desde el discurso. El arte no es sólo físico u oficio sino que necesita de lo virtual y de la idea porque requiere algo más que expresión, precisa de la persuasión a priori a su existencia como “ser” artístico. Por ejemplo, ¿por qué un objeto cotidiano (artesanal o natural) pasa a ser considerado artístico³³? Porque en el momento que se descontextualiza y se le vuelve a dar un significado distinto, se suma a la composición del objeto su propia

³³Lo artístico significa que sus connotaciones han superado lo estético, y para comprender su calidad creativa indagaremos en las peculiaridades del discurso establecido a priori.

transfiguración, lo que hace que el discurso sea parte integrante de la estructura formal en la creación como “ser” artístico de ese objeto.

Otro de los conceptos tratados en el grupo focal es la **moda** con su radical influencia sobre el común de los aspectos expresivos y receptivos. La moda es sinónimo de no originalidad y de continua destrucción e introducción de nuevos elementos que alimenten el flujo del consumo. Al lanzar un producto o crear una moda artística, se usa el *page rank* para conocer qué páginas son las más visitadas y ver cuáles son las tendencias e ir por delante de ellas. No sólo en el arte la moda se nutre del negocio de la contracultura, el *dadá*, el *fluxus*, etc., fueron en su origen movimientos subversivos hacia el arte y posteriormente asimilados por el sistema. Haciendo brevemente referencia al tema del libro *Rebelart, si de repente un antisistema para “cagarse en la leche”*, básicamente, se pone botas de militar, una cresta punki y un collar y cadenas de perro, a los seis meses Prada va a sacar las mismas botas de militar con la etiqueta de Prada y carísimas, porque la sociedad de consumo lo asimila y lo mimetiza todo.

La idea de la contracultura podría estar relacionada con “las muertes del arte”, de igual forma, en los años 60 surgió el *neodadá* como ejemplo del *no-arte* y, *sin embargo, ha sido absorbido por el mundo del arte. Ha surgido la muerte del arte en bastantes ocasiones, pero sigue habiendo la necesidad de sacar nuevas formas.*

Con tanta “muerte” y la casi obligación de innovar, degeneran las ideas y se pervierten los materiales de los que se sirve la moda porque se crea desde un conglomerado de información anclado en el pseudoconocimiento teórico, no sólo de los distintos ideales poéticos, sino también de la combinación de unos materiales con otros.

Pero la moda también es un vehículo de consumación “creativa”. Continuamente se buscan nuevos caminos expresivos que mientras más revolucionarios y rompedores

sean con más facilidad acceden a los *Mass-media*. Los artistas aprovecharán el alcance mediático para renovar su estética con lo que ya no es nuevo ni original e introducirse en el mercado de lo que está de moda.

Las políticas del arte responden a una estrategia de cómo hay que presentar una determinada expectativa artística, de tal manera, que jugando con aspectos como la disonancia cognitiva, la sorpresa..., hacen un mix muy perfecto que se concretiza en un objeto y una persona determinados, por lo que entra como moda y como una persistencia pequeña, pero que durante un cierto tiempo es la que se sigue... aunque al final el espectador es lo más importante en la recepción de la obra, sin embargo, en una estrategia creativa el impacto de la obra en el espectador también estará trazado.

No podemos considerar a la moda en sí como una perversión de los estímulos artísticos, porque más allá de los objetos inmersos en ella, sus entramados y estrategias son expresión de una cultura.

b) Conceptos relacionados con hipótesis y propuestas

En nuestras hipótesis partimos sobre la idea de que *no existe un concepto de arte "concreto" porque la expresión no se fundamenta en criterios que respondan con simpleza a un proceso de evolución artística*. Sin embargo, la intención de instituir unos códigos de comunicación o conceptos precisos es peligroso para la creatividad porque restringimos la libertad artística dentro de definiciones; pese a la multitud de definiciones que ha habido en la historia, *siempre se escapa algo*; en este sentido es *limitadora la idea de ir buscando una definición "esencialista" que permita decir si esto es arte o no*. Pero, dando un paso más recordamos que *las cosas auténticas de la vida siempre tienen un aspecto similar, "reconociendo una, se reconocerán todas"*.

Pero, el ser auténtico no es una característica limitada a lo artístico sino que también es una cualidad atribuible a otros elementos, acciones u objetos tanto artificiales como naturales. Del mismo modo, lo estético que lo definimos como aquella “cosa” que te produce cierta reacción en el ánimo comienza a acercarse a lo artístico aunque obviando el *logos*, el conocimiento de la cosa en sí, es decir, la obra como discurso. En el conocimiento de que lo artístico, cuando no es mera mimesis, es una construcción discursiva que acompaña a lo estético, es donde advertimos un concepto concreto, aunque en muchos casos, no representa una nueva estructuración, sino que es una repetición de un contenido estético gastado y una expresión “descontextualizada” del sentido primigenio que dio origen a la poética que representa una obra en cuestión.

Tampoco es el propio espectador el que “define” el arte sino que son los diferentes contextos en los que se pueda mover la obra, porque *una exposición de Miró hecha en su pueblo no tiene la misma función, ni el mismo efecto, ni el mismo resultado que hecha en la Tate Modern de Londres.*

Asimismo, *la calidad artística de una obra será proporcional al grado de creatividad del conjunto de factores que la componen, o en su defecto, por la extrema creatividad de alguna de las partes que dan contenido y cuerpo al objeto, suceso o idea;* pero el concepto de creatividad está íntimamente relacionado al de valor, y éste dependerá de multitud de factores.

En primer término, los gustos y criterios por los que se valora algo, son un *producto cultural* establecido, en ocasiones moldeado por las herramientas mediáticas y las modas de ese contexto, estamos constantemente situados históricamente.

También, la calidad artística no será proporcional al grado de creatividad de los elementos intrínsecos de la obra de arte, sino que son “*los fantasmas internos*” del espectador los que denotan qué aspectos adquieren importancia y cuál es su valor.

Siguiendo con los factores externos que afectan a la estima creativa de una obra, no podemos olvidar que, a veces, la categoría de la galería o institución donde se ubica la creación imprime su "alcance"; *¡qué rica, qué rica estaba la cicuta que me la he bebido en un vaso de oro!*

Igualmente, la calidad artística será la consecuencia de los sistemas de validación llevados a cabo por un grupo de expertos en la materia, aunque en algunas investigaciones se han puesto en entredicho (los sistema de validación) al revelar que la serie de formalismos ejecutados no previenen de la estafa.

Pero, de la misma manera, el grado de creatividad está muy relacionado con el de originalidad, "lo no hecho todavía", la *sorpresa eficiente*. Bastando que algo porte el sello de lo nuevo para considerarlo bastante creativo; aunque el problema surge cuando "lo original" en la obra es una hibridación de lo que "funciona", apropiándose de ello y haciendo una creativa ("no creativa") falsificación mediática.

En otro caso, *no importa la naturaleza sensorial, intelectual o mercantil mientras haya un público que lo reclame*, la sociedad de consumo lo asimila y lo mimetiza todo, por lo que la moda es un vehículo de consumación creativa, buscando siempre nuevos caminos que mientras más revolucionarios y rompedores sean con mayor facilidad conseguirán un hueco en los *Mass-media*, "lugar" donde habita la creación de la oferta y la antesala de la demanda.

Del mismo modo, las políticas del arte presentan estrategias de cómo presentar una determinada forma artística, por lo que establecerán parámetros de mercado que estudien la viabilidad de sus productos "artísticos" y la incidencia que tendrá en la demanda, para crear un producto totalmente artificial basado completamente en las leyes del mercado.

En un contexto de "arte humanizado" la obra de arte (sensorial o intelectual) es apreciada dependiendo del nivel de empatía que suscite en el espectador, porque todo arte (en un contexto humanizado) es estético, surge por la mirada del espectador o por la transfiguración de materiales de uso común convirtiéndose en "algo" que tiene la capacidad de producir emoción o rechazo.

Otra característica de un "arte humanizado" es su democratización, o lo que es lo mismo, el valor compartido. Obras en las que el goce artístico se bifurca tanto para los entendidos, como para los profanos en la materia, lo que a su vez, permite que todo tipo de público se acerque a la obra desde su posición más interesada.

Las obras muy conocidas socialmente son consideradas por el público como arte porque están dentro del canal arte, han superado las herramientas de validación y su "asentamiento" hace que no se cuestione su calidad. En muchos casos obras de menor valor, aún siendo del mismo artista, no se cuestionan porque éste se ha convertido en una "marca comercial". Algunos de los artistas más cotizados se mueven al margen de la legitimación institucional, y probablemente, los coleccionistas que poseen obras suyas estarán interesados en sacarlas a la luz cuando estos mueran, por lo que su apreciación "artística" aumentará cuando interese a sus benefactores.

c) Elementos de a) y b) que crean tendencia

Existe una inclinación general a pensar que intentar definir el arte es limitarlo. Si no concretamos, tampoco podemos crear unos parámetros que determinen cuándo lo

observado es una obra de arte³⁴, por tanto, no necesita de unos códigos establecidos para la comprensión entre objeto y sujeto.

Del mismo modo, hay un pensamiento colectivo de que el arte en gran medida obedece al contexto y a la cultura. Una obra u exposición tendrá un efecto u otro dependiendo del contexto, siendo éste el que *define* el arte más que el espectador... Igualmente la legitimación del arte está sujeta al canon cultural, porque *estamos continuamente situados históricamente* y construyendo la realidad política, ideológica y, también, artística... aunque esta adaptación artificial del arte a cada forma cultural hace que éste se vuelva un producto que está valorado en positivo o en negativo, lo que no deja de ser *expresión de una cultura*.

Situándonos en nuestro contexto no podemos dejar de hablar del concepto de moda que es justamente lo contrario a la originalidad y al arte, porque es algo frecuente, algo que se cuela con aspecto innovador, falsamente innovador... En esta línea podríamos crear un artista contemporáneo a través de las subastas y de las herramientas mediáticas; pero esto es algo que ocurre en otros terrenos, es el propio sistema el que lo posibilita; son las denominadas políticas del arte, *estrategias de cómo presentar una determinada expectativa artística*.

En la retórica de Aristóteles el *logos* es el *conocimiento de la cosa*, es el primer paso que trasciende a la mimesis y crea el discurso, siendo esta idea del arte como discurso otro elemento repetido. En una clase de doctorado Aurora Fernández Polanco dijo *esa obra parece interesante, dependiendo de lo que hagas antes y lo que hagas después, será una ocurrencia, una buena ocurrencia, o tendrá un corpus y será un discurso*. Después de aceptar que el discurso es una parte esencial en la expresión artística nos cuestionaremos cuáles son los elementos por los que

³⁴ Estos parámetros serían concretos y coherentes con la "indefinición" siempre que abarcaran la definición de todo lo pasado y de todo lo que está por venir. Diríamos entonces que nos enfrentamos a un "parámetro utópico"...

podemos definir su validez, porque no todo lo que posee un discurso es arte en sí mismo.

Es en el discurso de lo estético y lo artístico donde observamos características distintas; en lo estético³⁵ el discurso está inmerso en la naturaleza de todo objeto real o ideal, en cambio, en lo artístico³⁶ el discurso surge a partir de indicios y símbolos artificiales.

Lo estético puede “ser” sin lo artístico, pero lo artístico necesita coherencia en la construcción de lo estético para “ser” y no quedarse “vacío”. Del mismo modo, la esencia de lo artístico es el resultado de la transfiguración del significado y significante de lo estético natural, por ello si no hay cierta originalidad en tal variación, la obra abandona lo artístico en pos de lo estético manipulado.

d) Interpretación del contenido

En principio, entendemos el arte desde los aspectos teóricos intrínsecos a la obra de arte, lo abordamos a través de la idea de artificialidad como esencia elemental de la comunicación, donde un alto grado de elocuencia entre los artificios que componen el lenguaje expresivo de la obra de arte, y el contenido pretendido o provocado, ayuda a la comprensión del receptor.

Lo artístico surge del artificio, es distinto de la reacción que produce una puesta de sol o un paisaje, aunque la emoción que provoca lo natural o lo artificial puede ser muy cercana. En lo artificial al igual que en lo natural existen “situaciones casuales”

³⁵ El discurso en lo estético es natural, porque todo objeto real posee un significado y un significante, es decir, el discurso es intrínseco a la cosa para que el receptor lo descubra...

³⁶ El discurso en lo artístico es artificial, porque son los indicios y símbolos creados por el artista los que lo construyen. Construcción que desemboca en lo estético, por tanto, posee un significado y significante natural, pero que previamente ha sido manipulado por el creador, para que el espectador descubra el discurso siguiendo un camino relativamente trazado...

(conversaciones, encuadres de la mirada, consecución de imágenes, etc.); en cambio, más propio de lo artificial son las “creaciones deliberadas” (cualquier acción, hecho o idea premeditada); y las “creaciones casuales” (acciones, hechos, ideas, etc., en las que se conoce el comienzo pero el proceso depende de las circunstancias de su desarrollo).

Cuando tomamos parte del goce que muestra la naturaleza estamos manipulándola, creamos artificios para captarla, fotografías, pinturas, videos o ideas que recreen esas emociones... Del mismo modo, cuando destacamos una situación casual, que parte de lo artificial, la transformamos en una escena artificiosa; por tanto, **la expresión, independientemente de su esencia natural o artificial, se basa en artificios que proponen un “estado” emocional o intelectual.**

En contra, Dewey propone que haces arte todo lo que observas con una mirada artística, de lo que aducimos que cualquier “objeto” o “idea” inmersa en la naturaleza puede ser arte, siendo el espectador común el que con su sensibilidad, información o conocimiento restringe lo que es arte. Si aceptamos que depende del espectador, todo es arte en la medida que haya un individuo que lo considere así. Pero esta idea no define con claridad el arte que llega a las galerías, a las ferias internacionales o a los museos, el cual es consecuencia de una cadena de influencias o reúne una serie de expectativas estéticas o conceptuales que lo convierten, al menos, en “producto” relacionado con el mundo del arte.

En este sentido, el tipo de arte que accede a los circuitos artísticos está legitimado por distintos aspectos; por críticos de arte que avalados por políticos e instituciones deciden lo que es arte; por una serie de formalismos aceptados y validados por la moda dentro del contexto para el que se elige la obra (por ejemplo, el valor de lo original se fundamenta en una especie de hibridación mediática de las tendencias que funcionan en el mercado); o por el bloque conceptual cuando aporta algo al

pensamiento contemporáneo y, además, convierte las cosas que son de interés propio en interés público.

Pero que un objeto o idea esté legitimada no la hace arte, porque todos los instrumentos de la legitimación se organizan y estructuran en un momento social, político y cultural determinado. A lo sumo, podemos afirmar que una obra se considera arte cuando está legitimada por las distintas razones moldeadas por el pensamiento y actuación de una época concreta.

Igualmente se crean “microcontextos” de legitimación, donde la aceptación de una obra como arte alberga distintos motivos (intelectuales, emocionales, decorativos, comerciales, etc.) de los supuestos como arte en los “macrocontextos”, marcados por el eclecticismo artístico, teorías conceptuales y orgías comerciales.

Sin embargo, las distintas obras, ideas u objetos, son apreciadas como arte en el contexto que *son*. Pero más allá de éste, ¿qué daría más importancia a unas que a otras? Probablemente, el aspecto innovador que presenten unido a un planteamiento coherente que apoye su contenido y expresión. Así que el arte cotidiano está *lleno de interferencias* que confundirán al espectador común, desconocedor de que el arte que trasciende es aún más complejo que el mercadillo visual en el que está envuelto el arte de su actualidad.

4.2.2. Focus Group II*

a) Conceptos dominantes

El debate comienza con un leve acercamiento al concepto de **originalidad** desde la información y prejuicios que preceden a nuestro conocimiento artístico, en los cuales, lo original ha dejado paso a la *costumbre de lo nuevo*, planteándonos si ha perdido originalidad el hecho mismo de la originalidad.

Pero esta perversión en la originalidad dependerá siempre de la medida de conocimiento e información artística del espectador, por lo que influirá en la valoración de éste sobre la obra. Al contrario que ocurre con el goce artístico, en el que el espectador más instruido podrá disfrutar de la obra a más niveles que el público menos preparado en la materia. En las obras de reciente creación cuanto más conocimiento artístico hayas adquirido menor grado de originalidad atribuirás a la obra, porque *estamos tan intoxicados de información y prejuicios, tan acostumbrados a ver de todo* que no nos *asombramos de nada*.

Alejados de esta degenerada pragmática de la originalidad y aproximándonos a la innovación de la obra en sí, encontramos que lo original es un valor añadido para el producto artístico en cuanto que es nuevo y no es *copia de...*; *por ejemplo, si “eso” es Guerrero tiene valor y si no es Guerrero no tiene valor y no es por ser Guerrero por lo que tiene valor, lo tiene porque si no es Guerrero es alguien que lo está copiando...* en la misma línea, *no es lo mismo hacer el cubismo a principios del siglo XX que hacerlo ahora...* cuando la técnica y el concepto han sido desarrolladas, las nuevas obras o productos resultantes son objetos estéticos cuya implicación con el

* Transcripción literal del *Focus Group II* incluida en ANEXOS en la sección **V. Transcripción literal de los Focus Group llevados a cabo**. V. b) FOCUS GROUP.

arte se ha encerrado en su apariencia obviando los aspectos intrínsecos de la expresión.

Sin embargo, determinadas formas de creación presentan algunos elementos de innovación dentro de viejas estéticas; por ejemplo, la repetida temática del paisaje urbano, en la que, sin embargo, Antonio López innova; *crea un lenguaje propio*. Antonio López ha hablado de la influencia que tenía la luz del lugar de origen del artista en la pintura del paisaje, aunque éste hecho es irrelevante para algunos artistas, porque *para un pintor que está trabajando ahora es mucho más importante el acceso que tiene a los medios de comunicación* reflejándose en su obra la influencia de series de dibujos animados o de paisajes digitales; lo que significa que encontraremos, en las obras, factores originales cuando lo que las inspiró es distinto.

Es el contexto y las circunstancias que lo rodean las que determinan, no sólo la originalidad, sino el significado que la obra adquiere dentro del mundo del arte. Además, es en ese mismo contexto donde la obra logra su valor icónico quedando a la deriva cuando desconocemos la intencionalidad del objeto.

Otra idea expuesta es el concepto de **valor** tratado desde varias formas de entenderlo. En cuanto al valor económico, nos preguntamos si las cosas se valoran porque se quieren comercializar, *por ejemplo, el arte africano, en el momento en que cambia de contexto, lo arrancas de África y lo traes aquí, lo estás mercantilizando, le pones un valor*, en cambio, *si se queda en la choza del creador sigue siendo el mismo objeto* pero con una finalidad mucho más espiritual y una función social. Ambas formas de dar valor, económico y espiritual, poseen la misma importancia, porque el que “paga” interpreta la importancia sentimental que la tribu atribuye al objeto, aunque *la mayoría de las cosas que compramos buscamos que encajen en el lugar, combinando con los demás objetos que han de convivir*. Cuando el objeto que obedece al conocimiento o desconocimiento de su público pierde su

funcionalidad icónica o su representación conceptual, se convierte en un elemento de decoración.

La obra puede tener un valor estético y un valor artístico, dependiendo de la obra en sí y de la capacidad del espectador para ver más allá. Recordando un ejemplo de Ortega (2004), cuando observamos un paisaje desde una ventana, si nos quedamos en la visión del cristal, estaremos abandonando todo el mundo que hay detrás de él, obviando todo aquello que está más allá de una mirada que necesita de profundidad para comprender lo artístico, aunque a través de lo estético. Por otra parte, el valor artístico debe de ir unido al *oficio*, porque *todas las ideas son buenas, lo que ya no son tan buenas son las soluciones... si todo fuese lo que está en la cabeza, todos seríamos genios*.

Debido a este baile entre lo estético y lo artístico, lo profano y lo intelectual, toda obra puede ser arte, sólo hay que encontrar al público que la valore como tal, para ello existen diferentes circuitos de expresión en los que tienen cabida todo tipo de obras para todo tipo de espectadores.

Pero en los grandes museos no todo es aceptado, en las exposiciones temporales del *Moma*, la *Tate* o el *Reina* son los comisarios los que las definen, los que valoran las obras que llevan, trasladando su propia idea de arte, porque la crítica y expertos son los que definen el *mundo del arte*, *la decisión de una exposición casi nunca la toma un director o un conservador de museo, sino el comisario, totalmente ajeno al ámbito artístico local, regional o nacional*.

Sin embargo, el concepto de valoración implica comparación dando más importancia a unas obras que a otras, y dentro de una realidad artística tan ambigua, el espectador ha de leer o descifrar la obra deteniéndose cuando le interese, sin la pretensión de valorar algo como arte. Será el tiempo el que ponga el valor artístico

de cada obra en su sitio, siempre que el tiempo sea la madre de la verdad porque, como parece, en el mundo del arte es manejado por los comisarios.

El concepto de **autoría** en su relación con la idea de artista o artesano, es otro tema que aparece en la discusión. Hace 15 ó 20 años surgió el pensamiento de que *el artesano trabajaba manualmente y el artista pensaba*, noción llevada a cabo hasta el punto de que el ideólogo no ejecutaba su idea, ésta era elaborada por “un artesano”. Esta práctica continua en la actualidad, olvidada de matices teórico-artísticos, muchos son los artistas-empresarios que necesitan de ayuda de máquinas y obreros para crear el mayor número posible de obras, pero *¿cómo saber cuando compras una obra si la ha hecho el artista o la ha encargado?* ¿Queda desmontada la reflexión sobre que el *oficio* del artista es lo que distingue a los buenos?

Una vez que el artista adquiere un cierto estatus en el mundo del arte, no importa si es él mismo el que hace la obra, porque el concepto de valor desaparece al estar implícito en su sello, comprándose la marca comercial en la que se ha convertido. Por ejemplo, *Picasso al final hacía una línea y tenía valor*, sin embargo, *Picasso “no está ahí” por esa rayita, sino porque en su momento supo aunar una serie de cosas y abrió caminos*.

Es en cada obra donde se demarca la calidad estética del artista, sin embargo, la categoría artística la confiere el pensamiento que el autor desarrolla en una obra u obras determinadas aunque posteriormente es absorbido por el *sistema*. Cuando un artista tiene el reconocimiento, todo el mundo (del arte) quiere una obra suya, por lo que *al final el arte es fetichismo*.

Un artesano también acude a la tecnología para ejecutar sus obras, y no crean arte sino productos de artesanía, por tanto, no puede ser en la factura donde esté la diferencia entre lo artístico y lo artesano, más bien la encontraremos en la implicación que la obra tenga con el lenguaje creativo.

Otro argumento que se maneja en el encuentro es el de **elocuencia**, planteada desde el conocimiento o desconocimiento del espectador hacia los símbolos que lo conducen hacia un metalenguaje que ofrecen los elementos que construyen la obra. Las percepciones son distintas, *a ti te puede gustar y a mi no, pero son objetos que hacen referencia a algo, en este caso³⁷ a temas pasados*, con lo que la obra sería coherente entre los materiales utilizados y la forma de expresión.

Del mismo modo, hay obras que no necesitan explicación porque están llenas de improntas que nos guían hacia “algo”, pero tenemos que conocer y querer ver más allá para desmontar el conjunto material, *por ejemplo, Louis Bourjois fue de las primeras en introducir el tema de la aguja, coser, descoser... el contenido que ella le da a sus piezas, si desconoces esa parte y te quedas en lo anecdótico que es el muñeco cosido, pierdes esa valoración.*

Las palabras, al igual que materiales, símbolos, etc., poseen significados variados dependiendo del contexto cultural en el que se muevan, es así que en el camino de la interpretación no andamos por un suelo limpio sino que a cada paso te impregnas del entorno y de ti mismo, por ello, todo objeto o suceso posee un significado que utilizado en un escenario distinto al original llegará a superar lo estético y cotidiano para alcanzar lo artístico e innovador.

El objeto artístico ha de ser coherente, si no lo es, entra en el mundo del todo vale o *el da lo mismo*. Un ejemplo es la *Fountain* de Duchamp objeto cotidiano expuesto en una galería de arte, siendo en la incoherencia donde encontramos la coherencia, es en el hecho de la transfiguración de su significado donde vemos lo artístico. Si volvemos a introducir obras cotidianas en espacios artísticos su incoherencia volverá a ser su coherencia, pero sería como volver a pintar *Las Meninas* de Velázquez, es

³⁷ Referido a objetos encontrados en Arco que estaban forrados de croché de colorines. Según MAA *cada espectador hace un juicio de los temas, pero que está respondiendo a objetos; el croché, cosas antiguas, el paño de croché de la casa de la abuela...*

decir, sería una copia coherente, a no ser que fuera un argumento irónico de la originalidad, que en tal caso, su necesaria elocuencia nos debería de trasladar, a través de los pertinentes indicios, a su manifiesto artístico.

Pero no podemos encorsetar la creatividad para que toda obra de arte sea conceptualmente coherente porque es el espectador el que tras seguir determinados procesos propios le da significado. Como anécdota, recordamos como un premio *Focus* lo ganó una obra que en principio sólo era una tela puesta en el suelo para mantenerlo limpio mientras el artista pintaba y que, posteriormente, se convirtió en una obra abstracta que sin elocuencia alguna con su proceso creativo, fue valorada como arte por un jurado de expertos de dicho premio. Al final *todo tiene cabida en nuestro contexto*, aunque debemos *tener una perspectiva en el tiempo para poder vernos*.

b) Conceptos relacionados con hipótesis y propuestas

No existe un concepto concreto de arte porque la expresión no se fundamenta en criterios que denotan un desarrollo artístico, en determinadas obras encontramos *objetos o cosas que hacen referencia a algo*, lo que nos guía hacia sus posibles significados, aunque hay aspectos extrínsecos a la obra³⁸ que si no los conoces te quedas en lo *anecdótico* obviando otros significados más cercanos a lo artístico, que es aquello donde acontece el concepto de arte.

Los comisarios, críticos o expertos definen su mundo del arte, buscando sus propias premisas y estableciendo las propuestas a seguir, pero cabría cuestionarse si el desarrollo y la evolución del arte es su principal motivación en la expresión de sus conceptos.

³⁸ Se refiere al caso de *Louis Bourjois* que fue una de las primeras artistas en introducir el tema de los cosidos y descosidos en la expresión artística dando un significado añadido a sus obras...

En relación a *la calidad artística de una obra*, para los componentes del *focus group*, es la idea de originalidad la que influye en la valoración de una obra como arte bajo un concepto estético determinado, siempre que lo original sea un elemento fundamental en la aceptación de ésta como arte.

No es lo mismo hacer el cubismo a principios del siglo XX que hacerlo ahora... cuando las teorías estéticas han sido desarrolladas la obra se descontextualiza y es una representación estética de un concepto pasado. Influyendo la teoría estética o concepción estilística positiva o negativamente en la valoración de la obra como arte, aunque la falta de originalidad de ésta obvia su implicación artística relegando el concepto de la obra a lo puramente estético.

Excepto en los casos en los que la obra esté carente de alguno de sus factores intrínsecos, el de lo estético y lo conceptual, será el conocimiento o el interés del espectador en un objeto con una función establecida el que discrimine la importancia que se le otorga a los aspectos constitutivos del objeto o suceso artístico.

No importa la naturaleza "creativa" del arte mientras haya un público que lo reclame. *Lo decorativo se cuele en "lo intelectual" tanto como en "lo sensorial" o "lo comercial", porque todos son "causa" de un goce estético en el espectador.* Las cosas se valoran porque se quieren comercializar y, por ejemplo, el arte africano al arrancarlo de África y cambiar de contexto lo convierte en un producto mercantil, adquiriendo un significado distinto que si se quedara en la choza del creador; pero, desde otro punto de vista, tanto el valor económico como el espiritual poseen la misma importancia, ya que, el que paga interpreta la finalidad espiritual que determinada tribu le atribuye al objeto; sin embargo, ¿no buscamos que la mayoría de cosas que compramos encajen con los demás productos que han de convivir? La naturaleza "artesanal" se mezcla con la "artística" cuando lo que se nos presenta es un objeto estético donde la sensibilidad creativa se ha transformado en una productividad creadora con fines específicos.

Para satisfacer los diferentes gustos deben de existir todo tipo de creaciones, aunque *afortunadamente no hay nadie* que restrinja la creación artística, *hay muchas propuestas* y todas tienen cabida *porque hay muchos circuitos independientes, pero no hay quien controle los canales artísticos...* del mismo modo, *todo tiene cabida en nuestro contexto*, aunque *el todo vale* es una amenaza para la originalidad, porque nos plantea si la idea de originalidad ha dejado de ser original.

En un contexto de "arte humanizado", donde la creatividad no se quiere encorsetar y todo tiene cabida, los aspectos que vinculan la obra y el espectador, son elementos sin una identidad sensorial o intelectual y sin nuevos planteamientos que incomoden, creando la posibilidad de otorgar connotaciones (por la "candidez" de sus características) a la obra que ésta no posee.

Las obras muy conocidas socialmente son consideradas por el público (incluso lejos de su propio juicio artístico) como arte, independientemente de su estética o de sus connotaciones teóricas sobre el sentido del arte. Cuando nos enfrentamos a una obra nueva³⁹, los códigos de representación han de ser descifrados para poder entenderla y no desecharla como objeto inexpresivo⁴⁰. Pero cuando la obra de un artista se ha convertido en una "marca comercial" su lenguaje carece de importancia, porque más allá del conocimiento del espectador, éste sabe que observa arte, aunque desconozca los motivos, porque *al final el arte es fetichismo*.

Para finalizar, cuando el lenguaje está falto de coherencia, es el público el que desde su racionalidad construye el significado, por tanto, el exceso de aplicación del conocimiento tergiversa la interpretación de "aquellas obras incoherentes".

³⁹ Nueva en relación al conocimiento particular de cada espectador...

⁴⁰ No porque la obra no exprese nada, sino porque el público no posee el interés de indagar en los elementos que conducen hacia algún significado...

c) Elementos de a) y b) que crean tendencia

Generalmente hay una inclinación a pensar que el espectador es el que define lo que se acepta como arte, es decir, “todo vale” porque las galerías y otros lugares de exposición ofrecen una gran variedad artística para un público desigual. Cuando lo importante es ampliar el mercado, el objeto se transforma en la manifestación estética de la masa heterogénea que demanda “productos artísticos”.

Un “todo” indefinible que produce que cada obra de arte responda a la emoción y no se reduzca a criterios intelectuales, pese a que estos dirigen la interpretación de la obra hacia un fin relativamente concreto. En definitiva, gusto o intelectualidad son una parte más de la oferta que induce al arte en general, indistintamente de su esencia creativa, a no regirse por aspectos teóricos, sino económicos.

Dentro de un plano teórico del arte se valora lo original, aunque el abuso de la búsqueda de dicho concepto, al igual que otros elementos repetitivos que conforman la expresión artística, lo convierten en convencional porque deja de representar lo nuevo. Sin embargo, alejados de esta filosofía, lo original representa lo diferente, lo extraño o lo sorprendente, influyendo en la calidad artística de una obra. Aunque distinguimos varios niveles de originalidad, desde obras que simbolizan un cambio en la estética del arte hasta pequeñas particularidades que introducen variaciones en la expresión de una estética determinada.

Al principio la valoración de un artista obedece a los aspectos intrínsecos que construyen su obra, pero una vez que es aceptada y se implanta en el mercado, es el engranaje comercial el que se desarrolla, haciendo del artista una “marca” dispuesta para el público que la demande. Aquí es donde el lenguaje del arte es únicamente portador de una seña de identidad, en ocasiones tan perversa que ha sido ejecutada por colaboradores, “es el valor de las ideas y la siniestra mano del

artesano"... ¿por qué se olvidarán de la autenticidad? Porque han borrado la mentira.

d) Interpretación del contenido

En conjunto se piensa que una obra, objeto o idea, es arte porque significa *algo* en un contexto determinado, aunque este significar ocurre en un momento concreto es con el paso del tiempo donde se entenderá su importancia, más cuando la facilidad para crear no tiene límites y todas las propuestas pueden ocupar un lugar en el "estado democrático de la creatividad"... "Democracia artística" amparada en una amplia oferta creativa imprescindible cuando la satisfacción del espectador pende de su gusto personal.

Tanto la concepción del arte como su valoración son consecuencia de ideas sobrevenidas que se aglutinan en un contexto. Hay una tendencia a pensar que el valor artístico está en función del valor económico, es decir, el precio que alcanza la obra en el mercado es directamente proporcional a la categoría artística del objeto o idea, pero ésta es sólo el resultado de una valoración comercial alejada de factores intrínsecos que conforman el lenguaje de la obra de arte.

El concepto de valor artístico se manifiesta de diferentes formas, todas pueden coexistir en una misma proposición creativa, teniendo características comerciales, teóricas, sensoriales o intelectuales y ser, a su vez, decorativa, pero es el conocimiento o la información del espectador el que reduce o amplía el juicio:

- **La valoración artística₁** es fruto del valor económico que alcanza la obra cuando su creador establece un estilo personal y se constituye como una marca comercial que ofrece un tipo de producto;

- **La valoración artística₂** surge desde el contenido y la expresión de la obra, definiéndose a partir de parámetros que estructuran o desmontan la idea establecida del arte;
- **La valoración artística₃** corresponde al gusto del público, efecto de la unión entre aspectos vitales del individuo y el grado de empatía hacia la obra.

De manera general, se cree que la valoración artística₁ y la valoración artística₃ son apreciaciones extrínsecas al arte; tanto la primera que está tergiversada por el mercado como la tercera que se acerca más a la acepción de lo decorativo, obvian posibles particularidades creativas de la obra, por lo que se consideran evaluaciones que enturbian el desarrollo del arte en cuanto que éste es idea, aunque se plantea la duda de hasta qué punto éstas (valoraciones) no representan la identidad actual del arte.

En cambio, la valoración artística₂ es supuesta como el verdadero sentido del arte, no sólo porque esta clase de obras trascienden al tiempo, sino porque sus rasgos conceptuales y estructurales marcan la diferencia entre el pasado y su presente. Así que cuando identificamos estos rasgos distinguimos entre obras con alguna peculiaridad creativa y obras en las que su contenido o expresión es una “copia” de otras.

En principio, las obras que aparecen como un punto de inflexión en el desarrollo del pensamiento artístico aúnan una serie de detalles originales con respecto a lo convencional por lo que funcionan como un símbolo dentro de un contexto específico; de otro modo, cuando el espectador común no identifica la “copia” es porque el arte carece de unos principios concretos, pero en los museos observamos el paradigma artístico de cada movimiento o estética y por ende estos fundamentos que enmarcan su creatividad, por lo que las cualidades significativas del arte están expuestas en dichas instituciones.

*El museo funciona negativamente, en tanto en cuanto no dice lo que es nuevo, sino lo que ya está hecho –dando lugar así a lo que Groys denomina como “the inner curator”: una suerte de voz interna que recuerda, en todo momento, lo que no se debe hacer... (CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., *Dialéctica sin diplomacia*, 2009, 40).*

Igualmente una idea u objeto no puede ser arte sólo por romper con sus antecedentes porque muy pocas serían las verdaderas obras de arte. Se plantea el “oficio” o la forma de alcanzar cierta perfección material dentro de una estética como alternativa a la consideración restrictiva del arte como señal de lo nuevo, ya que *todas las ideas son buenas, pero no lo son tanto las soluciones.*

Sin embargo, este debate entre idea u oficio, también extrapolable a la discusión entre artista o artesano, no es nuevo. Surge en el momento que el artista se reivindica como individuo que se expresa con la “cabeza” además de con las manos, continua esta pretensión con el abandono de la mimesis y el arte sensorial en pos del proceso de creación intelectual, es decir, de un arte al que Ortega (2004) llamó deshumanizado en su relación con el espectador.

Pero con el paso del tiempo, la novedad intelectual se asume como norma e incluso el concepto, como forma de expresión, se transforma en una cuestión de empatía sentimental entre el emisor y el receptor, como si de arte sensorial se tratara... El arte se humaniza en la medida que el receptor es capaz de proyectar en los signos artísticos de una obra sus propias vivencias y experiencias personales.

Por lo que el arte intelectual, en cuanto que no es sensorial, no es únicamente el verdadero arte, porque toda obra es intelectual, independientemente de su esencia constructiva, en un contexto de arte humanizado; excepto aquella que es copia del pasado, aquella que se ha estancado en la creatividad de su pasado, aquella que ha perdido la elocuencia de su tiempo, aquella que es artesanal porque es oficio sin idea o idea sin oficio. La discusión muere cuando la expresión es un conjunto de todo lo que es y de lo que no es.

En conclusión, la obra de arte en relación a su procedencia creativa puede ser artística o artesanal, es artística cuando aparecen determinadas características que implican cierta innovación expresiva; y es artesanal cuando en el proceso creativo se ha obviado lo nuevo. Ahora bien, en referencia a la recepción del público la obra de arte podrá ser comercial, artística y decorativa dependiendo de la capacidad del espectador para observar los signos expresivos.

4.2.3. Conclusiones particulares

Definir el arte es sinónimo de limitarlo, por lo que buscar una definición esencialista del arte es bloquear la creatividad. Sin embargo, en determinados espacios y contextos artísticos encontramos restricciones; en museos, en ferias internacionales, en galerías de distintos niveles o en otras instituciones..., porque en un tiempo que impera el eclecticismo y el comercio, se valora y se discrimina basándose en los parámetros que en cada contexto se consideran como los más memorables, representativos o beneficiosos.

Independientemente del lugar de apreciación y exposición, pero por la necesidad de encontrar el objeto o la idea auténtica e inédita, la originalidad es un elemento característico y distintivo de la obra de arte, aunque lo original presenta distintos matices, dando forma al concepto en sí mismo; a veces, se valora como novedoso la hibridación de las tendencias que funcionan en ese momento compactadas en una forma de expresión aparentemente original, pero que son el resultado de lo que está de moda, es decir, una *falsificación mediática* opuesta al significado de lo nuevo; lo innovador es la *sorpresa eficiente*, es un “extraño” modo de expresión que ha conseguido ignorar el elemento indiciario (el que señala la dirección de lo conocido y tradicional); pero en otras ocasiones, cuando *lo original* es causa y no consecuencia de *lo nuevo* la idea misma de originalidad se queda anclada en la enunciación de un concepto involucionado; desde un punto de vista externo a la construcción de la

obra, la detección de la originalidad en el objeto o idea obedece al conocimiento o información del espectador.

Lejos de factores extrínsecos y cercanos a un ideal creativo del arte, la innovación y la aportación de alguna particularidad al pensamiento contemporáneo, son aspectos intrínsecos a la obra por los que se le confiere valor artístico. En contra, la moda o *lo que se lleva*, impregna de valor un producto “no original” creado bajo el amparo de los cánones reinantes en ese contexto determinado; al igual, la popularidad o fama de una galería añade valor, e incluso, anula la categoría del artista y transforma la obra en un producto “comercial” cuya marca es la propia galería; del mismo modo, opuesto al valor producido por los elementos temáticos y expresivos que constituyen la obra, en determinados ámbitos se cree que el valor económico es proporcional al valor artístico. Por último, el espectador experto o profano, a través de una serie de formalismos establecidos, en los que se mezclan vivencias personales y conocimientos profesionales y específicos, hace la función de legitimador de la obra de arte.

Pero el arte que trasciende al tiempo, es el que ofrece, desde los elementos que construyen las obras, “distintas identidades” que se adaptan a los cambios contextuales; el arte que es arte por aspectos externos, está abocado a apagarse cuando los últimos recodos del pensamiento de esa época concreta vayan marchitándose en el otoño de su transcurrir.

Es un arte que surge desde el artificio o la transfiguración del significado y significante de lo estético natural, así que la expresión, más allá de su esencia natural o artificial, se basa en artificios que proponen un estado emocional o intelectual... Aunque no todo constructo u objeto creado desde el artificio se convierte en una proposición “ordenada” de tal modo que la coherencia de su contenido y expresión se moldee para cada contexto en el que exista.

4.3. Encuesta de referencia

4.3.1. Introducción

La idea pretendida con este bloque es comprender y analizar la relación que existe entre las distintas formas de expresión y el espectador entendido, pero no experto en la materia, con motivo de advertir qué carácter creativo (sensorial o intelectual) es más valorado por el público.

El objetivo no es establecer unas pautas de comportamiento concretas en la interpretación, sino indagar en los distintos tipos de expresión (abstracta, figurativa y no figurativa) para observar cuál se acerca más al espectador e inquirir sus razones. Por tanto, se busca observar qué aspectos del lenguaje creativo son más valorados, si la temática y su forma o los "aparentes" materiales y su expresión compositiva, organizativa o estructural, con el fin de comprender si prima lo visual o emocional versus lo estructural o intelectual en la percepción del espectador.

Para el estudio se han seleccionado 32 imágenes al azar, abstractas (25%), figurativas (40'625%) y no figurativas (34'375%), enmarcadas en el siglo XX y XXI.

Con el objetivo de indagar en la influencia que produce en un receptor cultivado, sin ser especialista, el grado de popularidad o cotización que posee la obra o su autor en el momento de su valoración, de entre las obras elegidas, el 31'25% son creaciones de algunos de los 150 artistas más cotizados (según la lista de los 61.657 artistas más cotizados rescatada del sitio www.artfacts.net/es/artistas/by-ranking.html el 3 de Marzo de 2010); igualmente, el 31'25% ha sido realizadas por autores situados entre el puesto 150 y el 61.657 de dicha lista; por último, el 37'5% de las imágenes incluidas pertenecen a artistas que no aparecen en el mencionado ranking.

De forma aleatoria, en algunos casos las obras seleccionadas de los creadores más célebres se relacionan fácilmente con su artífice, al ser parte de sus principales trabajos; en otros, se ha optado por creaciones menos populares o menos importantes. En cuanto a las obras menos conocidas fueron escogidas sin ningún tipo de premisa, para que sirvieran como comparación a las imágenes más conocidas.






















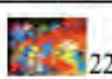

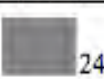



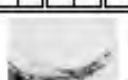




En relación a los encuestados se eludió que fueran expertos en arte, aunque se buscó que lo fuesen en otras áreas relacionadas con la imagen, como comunicación, publicidad y marketing (se preguntó a un 33% de comunicación, un 33% de publicidad y un 33% de marketing), en total fueron encuestados 26 sujetos.

Por último, han sido presentadas al encuestado sin el nombre de su autor y el título, para que sea la imagen en sí misma, sin más influencias, la que se evalúe, del mismo modo que al espectador común le llegan las consideradas como obras de arte, a través de televisión, revistas, enciclopedias, etc., en ocasiones, sin más información que la imagen misma.

4.3.1.0. Imágenes seleccionadas para el análisis

Para una mayor claridad en la recepción de la imagen, las obras se mostrarán al espectador a través de diapositivas, quien las valorará del 1 al 5, siendo 1 la menor puntuación y 5 la más elevada. En la siguiente tabla observamos las 32 imágenes expuestas de la misma forma en la que se han presentado en la encuesta.*
























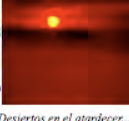








* La ficha de las imágenes utilizadas para la encuesta de referencia se incluye en ANEXOS en el punto **VI. Ficha técnica de las obras elegidas para la valoración artística del público.**

 1	 2	 3	 4
Valoración artística (Marcar con una X)... 1=Nada/ 2=Poco/ 3=Algo/ 4=Bastante/ 5=Mucho...			
1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
 5	 6	 7	 8
Valoración artística (Marcar con una X)... 1=Nada/ 2=Poco/ 3=Algo/ 4=Bastante/ 5=Mucho...			
1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
 9	 10	 11	 12
Valoración artística (Marcar con una X)... 1=Nada/ 2=Poco/ 3=Algo/ 4=Bastante/ 5=Mucho...			
1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
 13	 14	 15	 16
Valoración artística (Marcar con una X)... 1=Nada/ 2=Poco/ 3=Algo/ 4=Bastante/ 5=Mucho...			
1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
 17	 18	 19	 20
Valoración artística (Marcar con una X)... 1=Nada/ 2=Poco/ 3=Algo/ 4=Bastante/ 5=Mucho...			
1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
 21	 22	 23	 24
Valoración artística (Marcar con una X)... 1=Nada/ 2=Poco/ 3=Algo/ 4=Bastante/ 5=Mucho...			
1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
 25	 26	 27	 28
Valoración artística (Marcar con una X)... 1=Nada/ 2=Poco/ 3=Algo/ 4=Bastante/ 5=Mucho...			
1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
 29	 30	 31	 32
Valoración artística (Marcar con una X)... 1=Nada/ 2=Poco/ 3=Algo/ 4=Bastante/ 5=Mucho...			
1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5

4.3.2. Análisis y resultados de la valoración artística

4.3.2.0. Resultados y puntuaciones de las imágenes

A continuación aparecen las imágenes clasificadas en orden descendente, comenzando por la mejor puntuada y terminando por la peor valorada...

<p>TOTAL 107 Media 4,12 Moda 4 % 82,31</p>  <p>Roy Lichtenstein. <i>Drowning Girl...</i></p>	<p>TOTAL 89 Media 3,42 Moda 5 % 68,46</p>  <p>Marco Ortolan. <i>Nenúfares (serie)...</i></p>	<p>TOTAL 80 Media 3,08 Moda 2 % 61,54</p>  <p>Joseph Kosuth. <i>Una y tres sillas...</i></p>	<p>TOTAL 69 Media 2,65 Moda 2 % 53,08</p>  <p><i>A contracorriente...</i></p>
<p>TOTAL 98 Media 3,77 Moda 5 % 75,38</p>  <p>Marcel Duchamp. <i>Fountain...</i></p>	<p>TOTAL 89 Media 3,42 Moda 4 % 68,46</p>  <p>Susanne Wehmer. <i>Sin título...</i></p>	<p>TOTAL 78 Media 3,00 Moda 3 % 60,00</p>  <p>Pepe Puntas. <i>Sin título...</i></p>	<p>TOTAL 67 Media 2,58 Moda 2 % 51,54</p>  <p>Christo y Jean Claude. <i>Umbrellas...</i></p>
<p>TOTAL 98 Media 3,77 Moda 5 % 75,38</p>  <p>Lucian Freud. <i>Sue Tilley...</i></p>	<p>TOTAL 88 Media 3,38 Moda 4 % 67,69</p>  <p>Edward Hopper. <i>Casa junto a las vías del tren...</i></p>	<p>TOTAL 77 Media 2,96 Moda 3 % 59,23</p>  <p><i>Ciberposmodernismo...</i></p>	<p>TOTAL 64 Media 2,46 Moda 1 % 49,23</p>  <p>Piero Manzoni. <i>Mierda de artista Nº 57...</i></p>
<p>TOTAL 96 Media 3,69 Moda 4 % 73,85</p>  <p>Robert Smithson. <i>Spiral Jetty...</i></p>	<p>TOTAL 88 Media 3,38 Moda 4 % 67,69</p>  <p>Markus Oehlen. <i>Finny...</i></p>	<p>TOTAL 73 Media 2,81 Moda 3 % 56,15</p>  <p>David Morago. <i>Zapatillas 3...</i></p>	<p>TOTAL 64 Media 2,46 Moda 2 % 49,23</p>  <p>Jell Kosses. <i>Nueva Shelton Pit / Doubledecker pecc...</i></p>
<p>TOTAL 93 Media 3,58 Moda 4 % 71,54</p>  <p>Willem de Kooning. <i>A Tree in Naples...</i></p>	<p>TOTAL 87 Media 3,35 Moda 3 % 66,92</p>  <p>Sam Spencer. <i>Umbrella "Bloom"...</i></p>	<p>TOTAL 73 Media 2,81 Moda 2 % 56,15</p>  <p>Caro Carratalá. <i>Sin título...</i></p>	<p>TOTAL 62 Media 2,38 Moda 2 % 47,69</p>  <p>Damien Hirst. <i>Pharmacy...</i></p>
<p>TOTAL 92 Media 3,54 Moda 4 % 70,77</p>  <p>Gustavo Madueño. <i>Al sol...</i></p>	<p>TOTAL 84 Media 3,23 Moda 3 % 64,62</p>  <p>Gerhard Richter. <i>Abstract...</i></p>	<p>TOTAL 72 Media 2,77 Moda 2 % 55,38</p>  <p>Blanca Amelia Gabaldón Venegas. <i>Danza de color...</i></p>	<p>TOTAL 62 Media 2,38 Moda 1 % 47,69</p>  <p>Manuel Chaves. <i>Desiertos en el atardecer...</i></p>
<p>TOTAL 91 Media 3,50 Moda 4 % 70,00</p>  <p>Alberto García Alix. <i>Elodia...</i></p>	<p>TOTAL 82 Media 3,15 Moda 3 % 63,08</p>  <p>Mehr Bilder. <i>Live Tetris in Sydney...</i></p>	<p>TOTAL 71 Media 2,73 Moda 2 % 54,62</p>  <p>Andreas Gursky. <i>99 Cent II Diptychon...</i></p>	<p>TOTAL 60 Media 2,31 Moda 2 % 46,15</p>  <p>J. Anstons. <i>"Don't say word, as if it was me before a dark glade"...</i></p>
<p>TOTAL 90 Media 3,46 Moda 3 % 69,23</p>  <p>Spencer Tunick. <i>Sin título...</i></p>	<p>TOTAL 82 Media 3,15 Moda 3 % 63,08</p>  <p>Bruce Nauman. <i>Double poke in the eye II...</i></p>	<p>TOTAL 71 Media 2,73 Moda 3 % 54,62</p>  <p>José Guerrero. <i>S/T Amarillo...</i></p>	<p>TOTAL 58 Media 2,23 Moda 2 % 44,62</p>  <p>Erwin Wurm. <i>Sin título...</i></p>

4.3.2.1. Interpretación de los resultados

Después de haber obtenido la puntuación de las obras y con la idea de entender qué género artístico se acerca más al público, las hemos diferenciado en varios grupos; valoración de obras abstractas (cuadro 73), valoración de obras figurativas (cuadro 74) y valoración de obras *no* figurativas (cuadro 75), tomando como referencia comparativa 8 imágenes de cada bloque.

Valoración de obras abstractas... (cuadro 73)					
Obra n°	TOTAL	Media	Moda	%	
17	93	3,58	4	71,54	
19	84	3,23	3	64,62	
20	77	2,96	3	59,23	
22	72	2,77	2	55,38	
23	58	2,23	2	44,62	
25	92	3,54	4	70,77	
27	71	2,73	3	54,62	
30	62	2,38	1	47,69	
Fuente propia		2,93	3	58,56	

Valoración de obras figurativas... (cuadro 74)					
Obra n°	TOTAL	Media	Moda	%	
4	90	3,46	3	69,23	
5	88	3,52	4	67,69	
6	107	4,12	4	82,31	
7	89	3,42	5	68,46	
12	98	3,77	5	75,38	
16	82	3,15	3	63,08	
26	89	3,42	4	68,46	
31	91	3,50	4	70,00	
Fuente propia		3,55	4	70,58	

Valoración de obras <i>no</i> figurativas... (cuadro 75)					
Obra n°	TOTAL	Media	Moda	%	
1	98	3,77	5	75,38	
3	82	3,15	3	63,08	
8	67	2,68	2	51,54	
9	96	3,84	4	73,85	
11	80	3,08	2	61,54	
13	64	2,46	1	49,23	
21	87	3,35	3	66,92	
29	78	3,00	3	60,00	
Fuente propia		3,17	3	62,69	

En conjunto las obras mejor puntuadas por el público son las figurativas (3,55 cuadro 74), seguidas de las *no* figurativas (3,17 cuadro 75) y de las abstractas (2,93 cuadro 73). Entre las 10 primeras imágenes mejor valoradas encontramos 6 en las que la representación de hechos, acciones o cosas reales es un aspecto primordial en su contenido y expresión (arte figurativo); sin embargo, sólo 2 son creaciones que transfiguran lo real para expresar el concepto deseado (arte *no* figurativo); y otras 2 en las que sus formas se alejan de lo real para caer en lo personal, lo espiritual, etc. (arte abstracto).

A la inversa, entre las 10 últimas imágenes, 5 son creaciones *no* figurativas, 3 lo son abstractas y 2 corresponden a figuración, lo que denota un bajo interés por un arte, que se aleja del gusto por lo estético y se forma desde y para el concepto, aunque

esta simpatía hacia el arte *no* figurativo cambia cuando la obra es bastante representativa y su contenido se ha transformado en un concepto estético, es decir, apreciable por el gusto... La obra de Marcel Duchamp, *La fuente* (3,77 número 1), es el ejemplo de cómo una creación funciona como un icono de lo subversivo más allá de su propio concepto de antiarte, y en el que sus formas son el símbolo de una contracultura que se ha olvidado de su esencia.



En el arte figurativo y el arte abstracto vemos un mayor apoyo emocional y estético, aunque en la figuración se establecen mayores lazos entre los elementos que construyen la emisión y los que posee el receptor, debido a que lo figurativo crea su contenido a partir de formas reales, que al ser más usuales en lo cotidiano son más directas en su percepción. Distinto al arte *no* figurativo al que se accede desde el conocimiento de la obra como signo de algo, y los parámetros que lo conforman están impregnados de teoría e intelectualidad conceptual.

Por otra parte, con el propósito de comprender si las obras más populares y cotizadas, dentro del mundo del arte, son también las más valoradas por el público, es decir, para examinar si hay una relación proporcional entre el nivel de cotización y el valor “artístico” otorgado, se han dividido en tres categorías distinguidas por el grado de cotización que alcanzan sus autores según la página Web www.artfacts.net/es/artistas/by-ranking.html rescatada de Internet el 3 de Marzo de 2010; la primera incluye las obras creadas por alguno de los 150 artistas más cotizados (cuadro 76); la segunda las obras ejecutadas por artistas cuya cotización está entre los 151 y los 61.657 más cotizados (cuadro 77); y la tercera, las realizadas por artistas menos cotizados (cuadro 78); para cada una de las partes se han cogido 10 imágenes de la muestra obtenida.

Valoración de obras creadas por alguno de los 150 artistas más cotizados... (cuadro 76)					
Obra nº	TOTAL	Media	Moda	%	
1	98	3,77	5	75,38	
6	107	4,12	4	82,31	
9	96	3,84	4	73,85	
14	71	2,84	2	54,62	
15	62	2,58	2	47,69	
16	82	3,15	3	63,08	
17	93	3,58	4	71,54	
18	64	2,56	2	49,23	
19	84	3,23	3	64,62	
23	58	2,23	2	44,62	
Fuente propia		3,19	2	62,69	

Valoración de obras ejecutadas por artistas cuya cotización está entre los 151 y los 61.657 más cotizados... (cuadro 77)					
Obra nº	TOTAL	Media	Moda	%	
4	90	3,46	3	69,23	
5	88	3,52	4	67,69	
8	67	2,68	2	51,54	
11	80	3,08	2	61,54	
12	98	3,77	5	75,38	
13	64	2,46	1	49,23	
24	60	2,31	2	46,15	
26	89	3,42	4	68,46	
27	71	2,73	3	54,62	
31	91	3,50	4	70,00	
Fuente propia		3,09	4	61,38	

Valoración de obras realizadas por artistas menos cotizados... (cuadro 78)					
Obra nº	TOTAL	Media	Moda	%	
2	73	2,81	3	56,15	
3	82	3,15	3	63,08	
7	89	3,42	5	68,46	
10	69	3,00	2	53,08	
20	77	2,96	3	59,23	
21	87	3,35	3	66,92	
22	72	2,77	2	55,38	
25	92	3,54	4	70,77	
28	73	2,92	2	56,15	
32	88	3,38	4	67,69	
Fuente propia		3,13	3	61,69	

En general nuestros encuestados no dan más valor a las imágenes más cotizadas que a las menos cotizadas. Aunque como apunte, mencionar que la primera obra mejor puntuada de cada grupo sigue el orden de cotización, es decir, en la categoría de *obras creadas por alguno de los 150 artistas más cotizados* (cuadro 76) la más valorada es *Drowning girl* (número 6) de Roy Lichtenstein (posición 18ª del ranking); en la de *obras ejecutadas por artistas cuya cotización está entre los 151 y los 61.657 más cotizados* (cuadro 77) la más apreciada es pose de *Sue Tilley* a tamaño natural (número 12) de Lucien Freud (posición 319ª del ranking); y por último, en la de *obras realizadas por artistas menos cotizados* (cuadro 78) la más estimada es la pintura titulada *Al sol* (número 25) de Gustavo Madueño (no aparece en el ranking).




Entre las 10 imágenes mejor valoradas por los encuestados, 8 han sido realizadas por artistas que aparecen en la lista de los 60.000 más cotizados según

www.artfacts.net; igualmente, de las 10 obras peor valoradas por los encuestados, 8 corresponden a artistas incluidos en dicho ranking; mientras que en las 12 creaciones que ocupan la mitad de la lista, sólo 4 pertenecen a artistas bastante cotizados. De lo que inferimos que, por lo general, cuando una obra ha sido ejecutada por un artista que aparece en el ranking de los más cotizados, posee alguna característica excepcional o varias en menor grado; por ejemplo, una gran originalidad en su temática, materiales, composición o estructura, una buena coherencia entre la técnica y la idea, o que su contenido y expresión sean subversivos e innovadores; aunque en ocasiones la obra queda despojada de toda particularidad creativa y se considera arte por su status de “marca comercial”, es decir, de “producto artístico” que pertenece a un artista concreto.

Así que trabajos de artistas bien valorados por la crítica o por el mundo del arte, quedan relegados a un segundo plano para el público común cuando no ofrecen un lenguaje aparentemente coherente o no han alcanzado el grado de icono. Por tanto, el arte *no* figurativo que atiende más a razones conceptuales y complejas teorías artísticas, está peor considerado que el arte figurativo o abstracto, que pese a tener rasgos creativos similares (al arte *no* figurativo), como la originalidad, la calidad técnica, coherencia entre las partes, etc., se presentan como soluciones estéticas más cercanas al espectador.

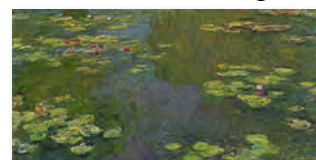
La obra de arte *no* figurativa se experimenta desde el intelecto (lo sensorial no es un aspecto representativo en esta forma de expresión), y su goce surge desde el conocimiento de las teorías y prácticas que la han promovido; en cambio, el arte figurativo o abstracto se aprecia desde el intelecto hasta lo sensorial, dependiendo de los elementos temáticos, formales o estructurales que componen la obra, siendo el conocimiento y la información del espectador lo que distingue uno o ambos caminos en su percepción e interpretación. Por ejemplo, la obra de Piero Manzoni, *Mierda de artista nº 57* (^{2,46} número 13), valorada por los encuestados entre las 10



últimas, funcionó, entre otras interpretaciones, como la metáfora de una expresión tan libre y tan individualizada que la propia mierda de un artista embasada en latas podía ser expuesta y vendida como una obra de arte; podrá ser una obra bonita o fea por su contenido pero no por su estética, porque el espectador estaría obviando en su visión la profundidad pretendida. Contrariamente, y considerada entre las 10 obras mejor valoradas en nuestra encuesta, encontramos la pintura de Marco Ortolan, titulada *Nenúfares* ( número 7), de aspecto figurativo provoca en el espectador una reflexión sensorial, donde destaca la representación del motivo deseado, siendo en la forma de lo mimetizado donde el espectador busca su empatía estética, en concreto, “lo que le gusta – lo que *no* le gusta”.



Como hemos dicho con anterioridad, una obra figurativa puede alimentar el gusto por lo estético y, también, por lo intelectual. En el ejemplo anterior, *Nenúfares*, no existe ningún planteamiento que transgreda la apariencia de la obra, sin embargo, si retrocedemos en el tiempo, hasta los *Nenúfares* de Monet, observaremos en ellos el concepto del tiempo, introducido por los impresionistas en su pintura, cuya pincelada y técnica actúan como la génesis de la ruptura con el arte aceptado; hecho conceptual y revolucionario que se queda vacío en los *Nenúfares* de Marco Ortolan.



En definitiva, la interpretación artística es el producto de la percepción, nacida desde los elementos estéticos que dan forma a la obra, o a partir de los indicios que en su consecución desembocan en una idea. Lo estético se acomete con o sin conocimiento e información porque depende de las vivencias personales que han formado un tipo de gusto en el público común, del mismo modo, en el espectador *no* experto la recepción intelectual de la obra de arte no es causa de su conocimiento sobre el tema, sino más bien del grado icónico que ha alcanzado esa obra dentro de la sociedad; lo que explicaría, en cierta forma, por qué obras más originales en su discurso o más coherentes con el contexto artístico en el que se desarrollan, están

peor valoradas que creaciones con un contenido o una expresión muy semejante al de otras piezas.

4.3.3. Conclusiones particulares

Como conclusión, recordar que la encuesta de referencia busca ser "la imagen" de la opinión del público que en contraste con el análisis de imágenes conocidas y menos conocidas realizado, nos sirve para comprender si la expresión plástica y visual actual es unidireccionalmente intelectual o tan heterogénea que lo emocional y sensorial también tiene cabida, aún después de haber muerto, como proclamó Hegel y justificó Ortega con aquel arte nuevo y deshumanizado de principios de siglo XX. Siendo así, la expresión artística *vintage* desestructura el concepto de originalidad que tanto peso tiene en la búsqueda de lo nuevo.

No habría incertidumbre si la heterogeneidad creativa no fuera una realidad, pero la confusión está servida cuando lo sensorial e intelectual conviven, pareciendo que el arte está muy vivo y es la subversión hacia los aspectos más superficiales del arte lo que ha muerto. Así que para discernir sobre las particularidades creativas que encierra la ambivalencia creativa en la recepción del público hemos escogido un muestrario en el que se recogen desde obras más clásicas, en el sentido estricto de la palabra, hasta creaciones alejadas del convencionalismo artístico.

A partir de los datos obtenidos comprobamos que, en conjunto, el espectador, cultivado en la imagen pero no experto, las prefiere en este orden; imágenes figurativas, *no* figurativas y, por último, abstractas. Sin embargo, entre las obras realizadas por artistas más cotizados y menos cotizados no hay diferencias reseñables, pero advertimos que las obras figurativas más valoradas por los encuestados son las ejecutadas por alguno de los artistas más cotizados, en cambio, las obras *no* figurativas y elaboradas por cualquiera de los creadores más cotizados son peor apreciadas, a excepción de las más famosas, que están muy

bien consideradas. El caso de la abstracción es más irregular, lo que denota una estimación aleatoria, consecuencia de un gusto variado donde no hay ningún tipo de premisa conceptual o técnica.

En efecto, las obras de arte que parecen más cercanas al espectador poseen un carácter estético donde prima lo figurativo sobre lo abstracto, con lo que el receptor se puede sentir identificado, más fácilmente, con los elementos formales que componen el producto. No ocurre lo mismo con el arte intelectual o aquel que requiere un determinado conocimiento sobre la materia artística, que pese a ser bastante valorado por los expertos del arte, el público en general lo observa desde la incertidumbre de estar delante de una “obra de arte” o de un timo visual. Se puede incurrir en el error de pensar que todo lo que se experimenta desde el gusto y los sentidos es válido artísticamente, cuando es sólo un producto sensorial y artesanal... El resultado es que el público da más valor a aquello con lo que se siente “seguro” cuando lo mira.

El arte, como hecho comunicativo, depende por un lado de las características temáticas y expresivas por las que se construye y toma forma el emisor, y, por otro, de la información y conocimiento que posea el espectador en el proceso de la recepción. Por tanto, para una mejor comunicación entre objeto y sujeto se necesitan el establecimiento de unos códigos que respondan a la peculiaridad creativa en la construcción de una obra o en su interpretación. En los casos en los que la obra de arte es un símbolo artístico, los códigos son parte del icono que representa; pero cuando el status de la obra es inferior, su lenguaje ha de ser descifrado para que nos permita avanzar en su significado.

En el ejemplo anterior, entre la obra de Piero Manzoni, *Mierda de artista nº 57*, y la de Marco Ortolan, *Nenúfares*, observamos una “discrepancia creativa”, es decir, ¿cómo una obra (*Mierda de artista nº 57*) ciertamente original en su tiempo, que “juega” con el sentido del arte, aportando un pensamiento más a la idea misma de

arte, puede estar peor valorada que otra (*Nenúfares*) que es, vagamente, una copia de los *Nenúfares* de Monet? Racionalmente, encontramos varias explicaciones; la primera medita sobre el desconocimiento del espectador hacia los caracteres expresivos que dan forma a la obra de Manzoni; la segunda especula sobre la posible confusión del público entre la obra de Ortolan y la de Monet; y una tercera, busca en el gusto, sin más profundidad, la consecuencia de una valoración u otra, y es que el gusto sólo está sujeto a códigos y vivencias personales, no a aspectos teóricos, filosóficos o conceptuales.

Hacen bien -los periodistas, digo- en descreer del arte. Si lo hicieran de veras mostrarían algo de sensibilidad y sentido crítico. Pero sus actos de increencia son casi siempre los menos (por ejemplo contra los Turner de turno) y siempre son a favor de las domingadas que ellos de veras aman: Botero, Modigliani, Barceló... horteradas.
(BREA, J.L. *Arte = Crédito cero*. 2010).

Desde la anunciada muerte de las estéticas, el arte es una expresión individual que abandona los manifiestos que teorizan sobre la forma de crear. Y no sólo afecta a la creatividad, sino que afecta a la recepción del espectador, posibilitando que no se conozca la línea creativa de una concepción poética, pero sí una determinada obra paradigmática; es como observar una simple obra y sus circunstancias en un mar de expresiones inconexas en el tiempo y con su contexto... Así que en lo local, donde domina el espectador medio, es la moda la que establece un lenguaje expresivo, en cambio, en cuanto a lo global no hay una tendencia dominante que defina el lenguaje, es más el individualismo y el pensamiento ecléctico de los autores el que marca su propio estilo.

Por otro lado, el desconocimiento teórico-artístico del público no es la única causa de la confusión del espectador cuando se enfrenta a una obra, ya que en esta individualidad creada desde una amalgama de impulsos teóricos y emocionales, “permitidos” por la historia del arte encuentra otro sustento. Porque un camino creativo concreto, como el Net Art, neo-cubismo, neo-dadaísmo, graffiti, etc., permite

seguir un curso interpretativo, pero cuando la creación se inclina hacia el eclecticismo, se vuelve turbia la senda del espectador, ignorante de las consideradas como mejores doctrinas artísticas por los artistas.

*No está de más preguntarnos si cierta creación contemporánea no está siendo a menudo utilizada por artistas, galeristas, comisarios estrella, críticos y responsables de instituciones como **marco de admisión de un restringido grupo de personas cómplices de tanto desatino y cinismo** o, lo que es lo mismo, de exclusión de una gran mayoría resignada a “no entender nada”. La perversión -“la mala imagen”- del arte contemporáneo, y por ende de las instituciones que lo sostienen, podría deberse a que a menudo sus actores trabajan más con lo contemporáneo (con modas, tendencias y estereotipos) que con la contemporaneidad, es decir, con aquello que se interroga sobre qué significa estar vivo. (GILI, M. Complicidad afectiva, 2010).*

Entonces, si los caminos no están definidos y es lo ecléctico lo que impera, la valoración de la calidad artística es un juego entre lo que está de moda, aquello que alimenta nuestros sentidos, y todo lo que engrandece la mente trazando unos indicios por los que abducir un final que expanda el pensamiento artístico, aunque sea mínimamente. Al final, la valoración estará relacionada con los valores culturales reinantes en el contexto de apreciación. Con lo que si nuestra encuesta es representativa de un contexto en que el espectador medio es el protagonista, observamos que hay una mayor consideración por el arte sensorial que por el conceptual, aunque el interés del público por este último crece cuando la obra funciona como un símbolo subversivo o innovador en su contenido o expresión.

El público común influye en un arte más localista, donde establece modas en relación a sus gustos estéticos, en cambio, no interviene en la aceptación de obras de arte a nivel internacional, en todo caso, la popularidad de éstas afecta a la concepción que el receptor profano tiene de ellas; otras veces, el prestigio se ciñe al conjunto de expertos que componen el mundo del arte... Por ejemplo, la



fama de la obra de Spencer Tunick (3,46 número 4) entre el espectador medio, choca con la poca aceptación de la obra de Net Art de Janis Avotins, titulada *"You, my word, as if it was me before a dark glade..."* (2,31 número 24),



o la escultura, *sin título...* (2,23 número 23), de Erwin Wurm, creaciones que sí poseen el reconocimiento del mundo del arte.

En el elenco de creaciones expuestas tanto en esta encuesta como en galerías de arte y otras instituciones no se observa una tendencia evolutiva clara que sea metáfora de un camino a seguir por la expresión artística en la proposición del concepto de arte tratado. Como podemos apreciar, existen obras que se estiman como arte y que no implican un salto cualitativo en sus planteamientos estructurales o conceptuales con respecto a creaciones de otros tiempos, tal es el caso del trabajo titulado *Nenúfares* de Marco Ortolan en relación a la obra homónima de Monet.

Para terminar, el concepto de arte y su incertidumbre se calman cuando el público tiene un mayor conocimiento sobre la materia artística, aunque éste (el concepto de arte) es intrascendente en un "ambiente estético", donde se otorga valor a lo sensorial o intelectual de un modo "empático"⁴¹, en su defecto, éste (el valor)

⁴¹ Por "empático" con respecto a *lo sensorial* o *lo intelectual* nos referimos a la correlación existente entre los elementos que proponen el contenido y conforman la expresión, sin importar la naturaleza sensorial o intelectual de la obra, porque la empatía no sólo es emocional, sino que también puede ser intelectual en un contexto de "arte humanizado". Por ejemplo, la exposición de una silla aún siendo expuesta como la similitud entre el arte y la artesanía, en un contexto estético, puede

procede de aspectos extrínsecos a la obra, como su popularidad o la del artista que la creó. En definitiva, algo no se considera arte de mayor calidad por ser más original, sino que se observa un gusto "mezclado" por lo estético, unido a lo insólito intelectual, pero alejado de aquello que reflexiona sobre los elementos estructurales de la expresión artística.

vincularse al espectador con el gusto, si se parecen a las que tienen en su casa, también podría representar la ausencia, el vacío, si hay alguna pérdida. El resultado es que *lo intelectual* desaparece cuando los indicios no muestran claramente su camino, haciendo que, incluso, una obra de naturaleza intelectual sea interpretada desde *lo emocional*.

4.4. Valoración global

El arte, como emisor en la comunicación, es el resultado de la construcción de una imagen en sí misma o la imagen de una idea. Cada época “se expresa” de forma distinta, imprimiendo en sus obras la seña de identidad que caracteriza la vorágine de sus vidas y circunstancias...

Siempre desde nuestra óptica contemporánea, observamos como a lo largo de la historia, el arte es la consecuencia de una serie de artificios que se establecían en base a los distintos cánones y variados pensamientos. Incluso desde comienzos del siglo XX, donde se suceden las estéticas, la promulgación de los manifiestos originaba parámetros de valoración para “el tipo de obras” que amparaba. Aunque anterior a esta parametrización la obra se presenta como ruptura, como reacción de una acción concreta, sin embargo, el mundo del arte la absorbe introduciendo una nueva poética creativa, es la intelectualización del arte, o lo que Ortega (undécima edición 2004) llamó *la deshumanización del arte*.

Pero, la evolución lógica de una continua acción – reacción que no es categórica, sino que es la muestra de puntos de vista diferentes, es el eclecticismo, escogiendo lo mejor de cada poética, para que este mismo proceso signifique “la reacción” a “la acción de las estéticas”... Del mismo modo su desarrollo nos conduce a la individualización de la creatividad, porque cada creador posee “una verdad” sobre el conjunto de “las verdades del arte”, lo que derivaría, usando la expresión de Danto (2001), en *el fin del arte*...

La incertidumbre en la realidad artística surge al aceptar *una verdad*, que cuando no es absoluta, incluye la aceptación de “todas las demás”... Por tanto, la creatividad al no estar inspirada bajo parámetros creativos amparados en movimientos o

corrientes artísticas, responde a la intuición individual, posibilitando que toda “idea” tenga cabida en el ecléctico mundo del arte actual...

Toda creación artística es partícipe de, al menos, pequeños aspectos distintivos, probablemente, debido a lo individual del pensamiento. Entonces las leves divergencias no hacen el arte, éstas son inherentes a la propia creación; se podría considerar arte, desde un punto de vista más que teórico y restringido a nuestra visión, a una serie de emociones compuestas y organizadas a través de indicios que recrean símbolos con “un determinado margen subjetivo de recepción” y concebidos desde la coherencia (como estructura establecida pero no limitada a *lo aceptado*, sino “rota” en cada nueva creación).

Es por ello que *lo diferente* no es más que novedad implícita en toda creación humana que no sea una copia; sin embargo, *lo nuevo* e innovador es sinónimo de incoherencia a causa de su naturaleza, pero, “vestido” de coherencia a través de la adaptación, de los indicios representados, a los símbolos y formas recurrentes del pensamiento contextual... En tal caso, *lo diferente* como característica subyacente al arte se convierte en un hecho innovador cuando los elementos, ideas e improntas que componen la obra, estructuran un significado y significante con alguna particularidad que se distingue, no por ser un punto de vista distinto con parámetros conceptuales similares, sino por aportar una reflexión o concepto peculiar al pensamiento o a la estética del momento...

Del mismo modo, sucesos u objetos naturales y elementos “ya hechos” o artificiales presentan de forma implícita aspectos fenomenológicamente variados, teniendo cualidades distintas tanto en esencia como en el momento de ser percibidos por parte de cada receptor. También, la transfiguración de dichos elementos naturales o artificiales en “obras de representación artística” disfraza su naturaleza heterogénea con símbolos de análogo origen; idea ésta, aparentemente creativa y original, sino cayera en el sesgo de la repetición desde que Duchamp buscara en los elementos

“ya hechos” o artificiales su inspiración para la expresión de su sentir antiartístico. Transfiguración posteriormente pretendida por otros artistas, aunque carente de un discurso antiartístico cuando esto (el antiarte), se ha aceptado por el universo artístico como arte o su retórica está vacía de una pizca de *lo nuevo* aún estando soportada en *lo viejo*...

Pero por causa de motivos sociales la expresión artística y su consideración, no es simplemente teoría del arte donde la creatividad adquiere un sentido filosófico cuando la observamos desde unos parámetros relativos, sino que es incertidumbre bañada por el gusto y disfrutada por su estética, conjugándose (la obra de arte) en lo bueno y lo malo en relación al nivel de empatía entre el emisor y el receptor.

El arte tiende al espectador, no sólo porque si algo no se percibe no existe como expresión de alguien, sino porque el artista pretende crear “realidades” (decorativas, emocionales o intelectuales) para un público ávido de “visitarlas”.

El interés por el arte, aunque en menor medida, se asemeja al ejercido hacia la “prensa rosa”, porque ésta se preocupa por conocer “realidades” referidas a las vidas de personas tratadas como “objetos estéticos”; el arte es el papel cuché de la expresión, porque nos presenta “realidades” muy personales que pretenden atraer al espectador, a través de los distintos códigos creativos, con “interioridades y privacidades” del individuo no como ser único, sino como ser arquetípico humano...

En este sentido, el arte es un producto rodeado de circunstancias y teorías que avalan “paradójicamente” como obra de arte cualquier idea u objeto que se presente, favoreciendo un mercado artístico que se apoya en la variedad del gusto, en detrimento de la experimentación expresiva que significa *el arte por el arte*...

No podemos obviar la inclusión de elementos tecnológicos en el arte, de manera más habitual a partir de los años 60 del siglo XX, introducción que genera un nuevo

lenguaje creativo que por su naturaleza importa connotaciones que en comunión con la expresión denota una reflexión, no tanto en el contenido, como en la sustancia y forma de la expresión...

En definitiva, un arte que nos conduce por la innovación técnica aprovechando cada nueva tecnología como medio creativo; un arte individualizado alejado de toda estética “restrictiva” que camina por el eclecticismo y la libertad expresiva del *da lo mismo*⁴² interesante para el mercado; un arte, o distintos, tratados como productos estéticos para el comercio, buscando en ellos el acercamiento a cualquier tipo de espectador, ampliando sus horizontes para aumentar la demanda. Un arte disgregado en el panorama actual, pero cuyo punto de confluencia será el espectador y la innovación técnica.

⁴² *Da lo mismo*, termino empleado por Miguel Ángel Ramos Sánchez en el artículo titulado *Cínico o clínico, el artista español contemporáneo*, publicado en el nº 225 de febrero de 2000 de la Revista de Occidente...

5. CONCLUSIONES

5.1. Contraste de hipótesis

Las hipótesis desde las que comenzaba nuestra tesis son las siguientes...

- *No existe un concepto de arte "concreto" porque la expresión no se fundamenta en criterios que respondan con simpleza a un proceso de evolución artística.*

El encuentro presente con el arte es sinónimo de incertidumbre, al contrario que torcer la mirada hacia el pasado, donde toda expresión artística se vuelve aparentemente concreta y su desarrollo invita a una reflexión coherente. En cierto modo, el eclecticismo o un arte puramente comercial son formas de evolución del concepto de arte, lo que sucede es que cada artista enfoca el sentido del arte influido por sus circunstancias, desembocando, en conjunto, en la imposibilidad de hablar sobre la existencia de unos criterios, que aunque divergentes, avancen en la búsqueda de un discurrir que cuestione y plantee *lo artístico* para, igualmente comprender, *lo cotidiano* en este contexto. Como afirma el crítico de arte Bonito Oliva;

El término de vanguardia carece de sentido, ya que en él se sobreentiende una noción de ruptura que en la actualidad histórica se ha convertido en imposible. A principios del siglo XX, cuando la situación histórica aún concedía al artista la ilusión de hacer del arte un instrumento de lucha y de transformación de la sociedad, la vanguardia se veía imitada a existir por los propios acontecimientos. El escándalo constituía una auténtica trasgresión de las reglas que regían el sentido artístico y el orden social en su conjunto. En nuestros días, al contrario, el sistema asimila cualquier intento de novedad, trátase de gestos directos como la política o indirectos como la cultura. Ya no existe la vanguardia, porque pensar en estos términos significa que se tiene un concepto evolucionista, y por

tanto optimista, de la historia, como si el arte, ajeno a toda contradicción, evolucionara de manera coherente y se desarrollara de manera progresiva (BONITO OLIVA, A., 1988).

Sin embargo, quizá el arte que se lleva a cabo en la actualidad responde a un proceso de evolución artística, donde la expresión es el juego ecléctico e individual que cuenta aspectos sociales, económicos, culturales o políticos, estando superada la idea del arte como reacción a una acción o pensamiento concreto, siendo los aspectos externos los que tergiversan (para bien o para mal), al impregnar la obra de sus actividades, el sentido (aislado) de la expresión artística.

Pese a que el arte es la "imagen" de un contexto y es en su relación donde se ha de buscar el significado de lo representado, al limpiar la obra de los más inmediatos factores que ensucian su contenido, se aprecia, a través de la coherencia entre los elementos referenciales y su estructura, composición, organización, etc., el vínculo con *lo artístico*⁴³.

- *La calidad artística de una obra será proporcional al grado de creatividad del conjunto de factores que la componen, o en su defecto, por la extrema creatividad de alguna de las partes que dan contenido y cuerpo al objeto, suceso o idea.*

Dependiendo de a qué factores creativos, y relativos al contenido o a la expresión de la obra de arte, se le otorgue una mayor importancia en la recepción, los caminos para valorar la calidad artística tomarán un rumbo u otro. El arte, como se conoce, está plagado de indeterminación, a causa de la combinación de variables que se establecen desde el comienzo de la percepción.

⁴³ *Lo artístico* florece cuando los indicios revelan un significado que conduce hacia un significante concreto, siendo en esta asociación donde se crea un "signo lingüístico" que ofrece el sentido que una obra tiene en relación *al concepto de arte*.

En el campo del arte, no todo lo que es nuevo es creativo o artístico, por lo que el concepto de originalidad ha de casarse con el de *sorpresa eficiente*. Aunque las obras extremadamente originales, necesitaran del apoyo de otros elementos, como coherencia, elaboración e improntas que aclaren lo desconocido de lo nuevo.

Como se colige del punto 4.1. el conjunto de las obras destacan por la sustancia del contenido y/o por la forma de la expresión, pero en algunos casos sobresale la forma que toma el contenido, siendo, generalmente, la sustancia de la expresión menos creativa.

Con respecto a la sustancia del contenido, advertimos que su carácter creativo es una peculiaridad intrínseca y común al ser humano, que unido a su naturaleza amorfa ubicada en una realidad ideal, es causa de una creatividad sinónimo de diferencia, que a su vez representa "lo igual" (por ser común). Por contra, la forma del contenido es la manifestación del tema en sí (sustancia del contenido), siendo creativa cuando la forma que adopta es infrecuente (en cuanto a su uso) dentro del significado de una estética concreta o del arte en general. El contenido, habitualmente, es el resultado manifiesto de un pensamiento estético existente, impresionismo, fauvismo, expresionismo, conceptualismo, abstracción, etc., y su novedad contribuye a una "actualización" de la poética determinada.

En el plano de la expresión, la creatividad está salpicada por el uso de nuevos materiales, por el planteamiento de nuevas estructuras o por formas extrañas de componer y organizar los elementos significativos.

- *No importa la naturaleza sensorial, intelectual, o mercantil, mientras haya un público que lo reclame. Diríamos que lo decorativo se cuelga en "lo intelectual" tanto como en "lo sensorial" o "lo comercial", porque todos son "causa" de un goce estético en el espectador.*

Como se aprecia en el apartado 4.3. (encuesta de referencia), el gusto del público en general es una amalgama, donde no hay una opinión esencial que dirija "la oferta artística" hacia algún camino determinado, aunque aparentemente la tendencia vaya por parajes más relacionados con lo sensorial. Sin embargo, el contexto marca la diferencia, haciendo que la naturaleza sensorial o intelectual de la obra no implique una mayor calidad artística mientras haya un público que la reclame. La aceptación de una obra como arte dependerá del conocimiento e información del espectador; pero, según algunos expertos, cuando el objeto obedece al conocimiento o desconocimiento de su público pierde su funcionalidad icónica o su representación conceptual, convirtiéndose en un elemento de decoración.

Del mismo modo, cuando el arte responde a "políticas creativas" (con apariencia de modas) para las que el mercado y el beneficio es su finalidad, el espectador decide sobre ese producto, pero incluso el impacto del producto en el público habrá sido estudiado en las expectativas de mercado de dichas estrategias. Según Ortega y Gasset en épocas de transición tanto los valores que imperaban como los que están por venir son débiles, tomando el dinero protagonismo;

Yo creo que esta sorpresa, siempre renovada, ante el poder del dinero, encierra una porción de problemas curiosos aún no aclarados. Las épocas en que más auténticamente y con más dolientes gritos se ha lamentado ese poderío son, entre sí, muy distintas. Sin embargo, puede descubrirse en ellas una nota común: son siempre épocas de crisis moral, tiempos muy transitorios entre dos etapas. Los principios sociales que rigieron una edad han perdido su vigor y aún no han madurado los que van a imperar en la siguiente. ¿Cómo?, ¿Será que el dinero no posee, en rigor, el poder que, deplorándolo, se le atribuye y que su influjo sólo es decisivo cuando los demás poderes organizadores de la sociedad se han retirado? (ORTEGA Y GASSET, J., 1937).

En un contexto donde el arte no tiene un proceso de evolución caracterizado por la concreción, pero sí por una expresión señalada por el eclecticismo y una recepción marcada por la incertidumbre, el mercado es la "*Torre de Babel*" de toda

"creatividad" dispuesta a adoptar el papel de *arte* para no mojarse por la duda de su validez.

- *En un contexto de "arte humanizado" la obra de arte (sensorial o intelectual) es apreciada dependiendo del nivel de empatía que suscite en el espectador.*

Cuando no hay unos principios creativos que desputen, o movimientos que sean la personificación revolucionaria del pensamiento, o aspectos concretos que nos muestran un camino estético a seguir, en definitiva, donde no existen indicios de información en la comunicación artística, la práctica se vuelve personal, primando el gusto y el grado de empatía del receptor sobre su conocimiento del arte, por otro lado, indeterminado e inocuo.

Asimismo, la posibilidad de acercarse a la obra desde emociones o inclinaciones personales es mayor en las obras de índole figurativa o abstracta, porque al buscar sus argumentos expresivos desde "lo real" o "lo espiritual" que son características más cercanas al público común, la facilidad por la que se establecen lazos entre el emisor y el receptor es patente. Contrariamente, las creaciones de carácter *no* figurativo, definidas por "lo conceptual" o "lo intelectual" se alejan de los patrones normales del gusto, siendo su aceptación "empática" más difícil.

Aunque en un ambiente de eclecticismo y de indeterminación donde se obvian las teorías estéticas como manifiestos verdaderos del arte, generalmente, el público, independientemente de su conocimiento sobre la materia, se inclina por un género artístico u otro a causa de sus motivaciones personales⁴⁴.

⁴⁴ Estas pueden referirse desde el color del objeto, su brillo, o simplemente, el recuerdo que le trae de unas zapatillas cómodas, pasando por la línea sinuosa que enmarca perfectamente la composición, o hasta el concepto de incoherencia y artificialidad que representa una margarita roja que brota del aluminio más fino y brillante, todo es admisible, porque depende del individuo.

- *Las obras muy conocidas socialmente son consideradas por el público (incluso lejos de su propio juicio artístico) como arte, independientemente de su estética o de sus connotaciones teóricas sobre el sentido del arte.*

Como norma general, según lo observado en el apartado 4.3., las obras mejor valoradas por el llamado mundo del arte pasan a un segundo plano para el espectador común cuando no se expresan con un lenguaje aparentemente coherente o no han alcanzado el grado de icono dentro de la sociedad. Por tanto, cuando la obra es muy conocida y considerada como arte socialmente, el espectador no planteará su duda, pero cuando el juicio artístico corresponde a teorías, críticos, o entidades que no tienen gran peso en la masa, la inseguridad es la compañera de la obra en la recepción del público común.

5.2. Conclusiones generales

Después de observar un ejemplo de creación del arte realizado a lo largo del siglo XX, de haber oído a teóricos, expertos en arte, espectadores cultivados en la comunicación, la publicidad y el marketing, a artistas, etc., y de haber preguntado a un público menos experto en el campo del arte aunque entendido en la materia audiovisual, advertimos que la producción artística actual no se desarrolla en base a unos códigos creativos concretos, sino que es el resultado de un eclecticismo teórico, consecuencia del amplio abanico de corrientes y estéticas a lo largo del siglo XX, provocando un exceso de individualismo expresivo que deriva hacia una cierta aversión por el arte contemporáneo debido a que es confuso en su esencia.

En la comunicación artística entre el emisor (la obra) y el receptor (el público) la estructuración de unos códigos que permitan una mayor comprensión entre ambos es un hecho intrínseco tanto a la expresión como a la recepción; es decir, no es necesario establecer unos parámetros creativos para el común entendimiento,

porque cada espectador interpreta la obra desde su propio conocimiento y vivencias personales.

Aún habiendo unos códigos que muestren el camino de la lectura de la obra, como ha ocurrido con las corrientes estéticas del siglo XX, el público se acerca a ellas a través de parámetros expuestos por teorías y manifiestos o desde el gusto personal. Por tanto, constituir unos códigos creativos derivaría en el nacimiento de otro tipo de arte, no sirviendo al motivo de una mejor interpretación sobre el arte en la actualidad...

Si afirmamos que el lenguaje de la obra de arte no depende de la concepción estilística del momento, sino de una especie de individualismo expresivo, aceptamos que el individualismo, como hemos dicho con anterioridad, es fruto de un arte ecléctico que ha admitido no estar en posesión de una verdad absoluta, lo cual genera un lenguaje actual que es el resultado de una amalgama de estéticas...

Un lenguaje cargado de símbolos que impliquen una reflexión de la obra sobre el sentido del arte será interesante para el público experto, quien podrá extraer el máximo goce puramente artístico al enunciado presentado; en cambio, el espectador menos experto se aproximará más a la obra por su lenguaje temático que le conducirá hacia una interpretación marcada por las vivencias personales de cada receptor...

La concepción estilística sienta las bases de una forma de entender la creatividad, concretamente a la referida por su pensamiento. Pero esta idea queda obsoleta con el llamado *fin de las estéticas*, y resulta vana cuando la expresión es el significado de una libertad aprendida al conocer que no existe una sola verdad.

A causa de que la aceptación de una obra como arte está influenciada por muchas circunstancias, escribe Gardner (1997), a propósito de lo expresado por Nelson

Goodman en su libro *Los lenguajes del arte*, que el interrogante "¿qué es arte?" se tendría que sustituir por "¿cuándo es arte?";

Así como un objeto puede ser un símbolo -por ejemplo, una muestra- en ciertos momentos y bajo ciertas circunstancias, y no en otros, del mismo modo un objeto puede ser una obra de arte en ciertas ocasiones y no en otras. En efecto, es únicamente en virtud de funcionar como símbolo de determinada manera que un objeto se convierte, en tanto funcione así, en una obra de arte. (GARDNER, H. 1997).

En ocasiones se piensa que una obra es "arcaica"⁴⁵ porque la técnica utilizada para su realización es la pintura, pero cabría observar cuáles son los elementos conceptuales y estéticos que la obra establece... Por ejemplo, un paisaje, un retrato o una figura elaborados desde la ideología creativa de algún tipo de movimiento del siglo XX no concuerdan con el conglomerado doctrinal de la actualidad, por lo que estéticamente corresponden a otra época... así que los códigos concernientes a la creatividad de movimientos específicos ayudan a identificar su equivocación temporal, en un periodo (actual) donde la aceptación manifiesta de unos parámetros implicaría poner trabas a la libre expresión... sin embargo, de manera subrepticia, se discriminan unas obras u otras, porque no todo está en "la cresta de la ola"; en teoría la exclusión de lo viejo simbolizaría el desarrollo del arte...

Una obra puede ser ejecutada; bien como producto y carecer de características creativas; también como expresión sensorial obviando la reflexión artística expuesta en cada obra que pretende ser parte del desarrollo artístico; o como idea intelectual "vacía" (por no introducir alguna particularidad que no esté implícita en cualquier construcción individual) o que aporte algo al conocimiento artístico... Sin embargo, al final es el público, inundado de valores y juicios culturales propios de su contexto, quien tiene la capacidad de ver las peculiaridades que cada obra muestra, incluso más allá de la intención de su creador...

⁴⁵ En sentido despectivo, en cuanto que no es actual...

Asimismo, la actitud del espectador influirá en la creación artística, aunque dependerá de los diferentes contextos artísticos. Por ejemplo, un público no experto pero con conocimientos en otros campos demandará un tipo de obras distintas que el espectador experto o el teórico del arte; digamos que el público influye en la producción artística cuando el fin de la creación es el mercado y un modelo de receptor "artístico" determinado.

Por otro lado, en pequeños contextos se establecen o parametrizan códigos creativos que responden a la demanda artística que se desarrolla en estos mismos contextos, es la moda propia de cada lugar. Sin entrar a valorar sus causas, cuando el lenguaje se hace simple, estético, entendible, cercano al público, la incertidumbre desaparece y esta forma creativa se convierte en el paradigma expresivo del "microcontexto". Pero, para nuestros ojos no hablamos de arte, sino de vivencias estéticas, de elementos decorativos que se asemejan al arte aunque olvidando que éste (el arte) trasciende a lo estético.

La humanización del arte se produce por la insuficiencia de unos códigos que definan las estructuras artísticas, derivando en un arte cuya característica principal es la heterogeneidad, que sin una mayor "verdad estética que otra", su interpretación cae en el gusto individual (donde cabe un arte sensorial o uno intelectual cargado de indicios que planteen la existencia de esa creación) porque lo destacable no son los aspectos intrínsecos a la obra como símbolos de la calidad artística, sino la relación de estos con el amplio abanico de receptores que significa una valoración basada en el "gusto"...

Hay dos causas por las que la obra de arte es un emisor vacío y es llenada por las vivencias personales del receptor; la primera, debido a la pérdida de la obra (por ser una *copia*) de los valores conceptuales de los que depende su discurso; y la segunda, por la falta de códigos en el espectador para poder descifrar los conceptos expuestos...

Cuando la obra es una *copia* conceptual, los aspectos en los que descansa su valoración son formales, siendo el carácter formal donde radica el valor. Ciertas obras conceptuales son "nada" y se regocijan, en pos de lo tradicional, en una modernidad para ellos equívoca...

En cuanto al marco teórico del arte, percibimos que a lo largo del siglo XX, generalmente, se han considerado como arte las obras que introducían algún elemento innovador tanto en el contenido como en la expresión.

Hay determinadas formas creativas, figurativas o abstractas que en el conjunto de una de sus partes (temática, representación de ésta, materiales o composición, estructura, organización o discurso) ha de ser excelente para calificarla como una obra de arte que impregna de su estética *las posibilidades creativas más allá de ella* (esto es que innove en un cierto aspecto dentro de "la generalidad" e influencie de alguna forma las creaciones posteriores de la estética determinada)... Por el contrario hay *otras* formas creativas, que no son ni figurativas ni abstractas, que para ser reconocidas como arte, al ser tan nuevas, necesitarían ser muy coherentes en sus partes creativas, y a partir de ahí desarrollar su contenido y expresión, porque todo lo novedoso no es arte, tampoco todo lo extraño, a no ser que su elocuencia nos demuestre lo contrario...

Pero el efecto de dicha novedad en la actualidad artística es la búsqueda obsesiva de *lo nuevo* como esencia de la creatividad, olvidando que esto (*lo nuevo*) no es *lo diferente* sino que es el resultado de una especie de incoherencia que se vuelve coherente tras la construcción icónica de los indicios presentados, es decir, en este sentido, *lo diferente* es sinónimo de *lo nuevo* porque ambos son consecuencia de la innovación y no son causa intrínseca de la expresión individual...

Así que el arte, pese a ser personal ha de moverse en la idea de la colectividad, perteneciendo a un *todo* donde no basta su singularidad para ser original, sino poseer un rasgo distintivo del “conjunto de singularidades”...

Pero lo nuevo, cuando es original no siempre se percibe, como dice Julián Marías:

Cuando cierta forma de cultura tiene sólida vigencia y es bien conocida, cuando se posee el torso de ella, lo que es nuevo resulta claro, es comprendido y estimado.
(MARÍAS, J., *¿Excesiva originalidad?* 1996).

Es común que en el contenido temático y su forma se conjugue *lo diferente* debido a la visión particular de cada creador sobre un tema, sin embargo, no es habitual que entre los elementos que componen la estructura y organización aparezca esta característica distintiva, porque en los aspectos que intervienen en la forma de la expresión, la originalidad es analogía de un discurso que inserta algún detalle en el lenguaje artístico.

Igualmente, el espectador suele identificarse por cercanía emocional con los referentes temáticos, por el contrario se requieren ciertos conocimientos en el campo del arte para la empatía con los componentes expresivos (por su naturaleza intelectual)...

No es de extrañar que el público común sienta un mayor interés hacia lo figurativo, por la proximidad de su contenido con las vivencias personales de cada receptor, o hacia lo abstracto que por su repetida estética ha perdido su sentido espiritual o su cercanía con la esencia de la realidad, transformándose en expresión sin contenido donde lo bonito y lo feo, el gusto del público, domina sobre el significado inexistente de la obra...

En cambio, es menor el entusiasmo por lo conceptual o intelectual (aquello que está más lejano a la cotidianidad del espectador) por su inaccesibilidad a través de

caminos tradicionales, más aún, cuando la obra no es un icono representativo de un tiempo concreto.

Las distintas estéticas no sólo son causa del interés comercial por abarcar más público, también son el producto del fin de la búsqueda de un sentido absoluto sobre la verdad del arte, regresando a un lenguaje sensorial y técnico, donde la *acción* de lo original es una anécdota atribuible a "toda creación individual" y no a lo nuevo...

El público es parte de la creación, pero la interpretación depende de los elementos que compongan el contenido y la expresión de la obra, siendo en los rasgos intrínsecos a cualquier proposición artística donde encontramos la "incoherencia" suficiente para estructurar coherentemente los indicios que constituyan nuestra percepción...

6. DISCUSIÓN

6.1. *Análisis crítico*

Diferente a los manifiestos de las distintas estéticas que se llevaron a cabo a lo largo del siglo pasado, esta investigación no ha pretendido exponer una verdad absoluta del arte, sino acercarse al arte para intentar comprender la confusa comunicación que se produce entre un emisor y un receptor. Sin embargo, la palabra siempre resuena categórica cuando no se lucha contra ella, por ello, hemos querido que la subjetividad de nuestro planteamiento no resulte dogmática, sino que sea una reflexión sobre la producción artística contemporánea en su relación con el lenguaje creativo y el espectador.

Como toda verdad que se precie, llena de interpretaciones y variables, en el arte como en cada porción de realidad, el pensamiento del investigador y de todos los receptores, tergiversa el valor de lo observado, haciendo que la teoría esté alejada de los contextos donde se desarrollaría una obra de arte.

Precisamente, lo mejor del arte es ofrecernos la posibilidad de discutir sobre su sentido filosófico, estético, emocional o intelectual, etc., y no ser una ciencia que encierre la verdad en una fórmula con sus excepciones. El arte no se quiere limitar, crea leyes para no dejar de crear trampas, provocando un bucle creativo que se repite para renovarse.

El arte de un periodo y su concepción se percibe con una mayor facilidad en la lejanía del tiempo, porque todo aquello que ha trascendido implica que ha sido y es representativo de un momento, camuflándose y recreándose en su posterioridad. En nuestra tesis no definimos el arte, ofrecemos determinadas nociones para que su

público delibere para sí mismo cuáles aspectos ganan notoriedad en su interpretación del objeto, idea o suceso artístico.

6.2. Aportaciones

Aportar algo al mundo del arte es difícil, más cuando toda idea o teoría suena tan vaga en el enunciado de una verdad que la mentira, o lo que viene a ser lo mismo en arte, *el todo vale*, ha desecho cualquier punto de legitimidad creativa al proceso teórico artístico. Pero, esta investigación nos ha llenado, con respecto al arte, de un presente relativo y de un pasado confuso, con la inocencia de dirigirnos de forma involuntaria hacia una manera más de "una creación" futura posible.

En consecuencia, nos adentramos en el futuro, topándonos con un arte que utiliza el individualismo interpretativo del espectador desde unos códigos establecidos, sin, ni siquiera, llegar a restringirse. Su creador usa componentes tecnológicos para crear la obra, en un chip biotecnológico introduce datos y códigos⁴⁶ binarios o información, cuan software informático, que insertado en la mente de cada espectador e interactuando con su propio conocimiento y vivencias personales desarrolla diferentes tipos de obra en relación a la interacción entre los datos integrados en el chip y la información obtenida del público.

Al final la representación estética de cada espectador es una anécdota, porque lo que confiere el carácter artístico a esta obra es el conjunto de elementos materiales y conceptuales que la componen.

En cuanto a la parte creativa se establecen unos parámetros concretos que al vincularlos con el receptor surge una imagen individual; esta idea es una metáfora

⁴⁶ Con el propósito de restringir el arte se usan unos parámetros específicos, aunque unidos al intelecto y emociones de cada individuo reflejan la libertad interpretativa, a su vez, parte de la creatividad...

de la comunicación en el arte, porque al final de toda verdad⁴⁷ se encuentra el juicio del público, pero al principio (de toda verdad) está la intención del artista, y de este modo, el propósito del creador no se ve tergiversado por la interpretación del espectador, porque no son sus parámetros los que cambian, sino la imagen creada.

En la actualidad, el artista crea desde el eclecticismo produciendo un peculiar estilo que se adultera tras los primeros pasos de interacción con el espectador, a causa de un individualismo teórico; característica de la que carecerá una obra que introduce unos caracteres específicos en el cerebro del espectador.

Pese a que cada espectador genera una imagen distinta, la obra es creada bajo unos códigos concretos, iguales para todos, pero diferentes en cada uno. Entonces conoceríamos *el torso de la cultura*.

La cuestión no es qué es el arte, porque tales definiciones se destruyen a lo largo del tiempo, por contra, la pregunta "¿cuándo algo es arte?" responde a contextos concretos de expresión y no "categoriza" sobre definiciones generales, por tanto, la creación artística no es un "germen global", sino que "vive" en los llamados "contextos de diferencia".

Parece ser que no hay un arte bueno o un arte malo dogmático, aunque éste estaría *delimitado* "por el precio" que se paga por él, o incluso por argumentos expresados desde la crítica de primer orden, o también por aspectos estéticos. Pero, en un ambiente de eclecticismo e incertidumbre ¿por qué ha de tener más peso artístico una obra que otra?

Al final, por mucho que intentemos adentrarnos en una única forma de comprender el arte, nos topamos contra el "sí pero...", encontrando que una expresión unidireccional que buscaba "algo sobre el arte" ha cambiado, siendo demasiado

⁴⁷ En referencia a la obra de arte como el enunciado de la proposición verdadera de "algo"...

heterogénea en la creación y recepción como para aventurarnos en delimitar con adjetivos, como lo bueno, lo malo, lo mediocre, obras que tienen *un significado para un espectador*, dueño, consciente o inconsciente de sí mismo.

Sin embargo, en teoría, en la del arte, buscamos algo en la obra, una ejecución estética interesante, una ambientación sugerente, una idea que reflexione sobre algo desde la autenticidad de lo original, incluso queremos que una creación se sitúe en su propio escenario artístico; todo para cada tipo de público, todo porque el arte alcanza todo pensamiento.

Y aunque ninguna forma de expresión sea vetada como buena o mala, sí puede tener más peso en el *sentir* del *pensamiento* artístico, porque la coherencia en las fórmulas a través de las que ha sido realizada denota un conocimiento en el campo de lo artístico, a priori básico para la identificación de una expresión como artesanal o artística.

6.3. Líneas de investigación

Algunas son las líneas de investigación que se abren a partir de este trabajo...

¿Se dirige la obra de arte, en su génesis, hacía una iconocidad en lugar de la conocida creatividad? La idea es que es arte todo aquello que se transforma en un icono, como *La fountain* de Duchamp, icono del antiarte e introducido como arte... encontramos en *ella* más similitudes con el hecho icónico que con el hecho creativo, porque parte de lo que es para desestructurarlo, es decir, no surge de lo inexistente (aunque sí lo hace en su esencia), sino que parte de la idea de arte para no serlo... ¿es lo icónico un camino más humano que lo creativo? ¿Significa esto que la destrucción es más humana que la creación? ¿Es lo icónico el resultado de la destrucción de los elementos que conforman la creatividad?

Parece que lo creativo desaparece, y lo icónico (que ya existe) suena como sustituto de lo original. Una forma de abordar esta idea sería estudiando la progresión creativa de un conjunto de obras de arte. Hacer una selección previa de obras, delimitar lo que significa *ser creativo* en la individualidad de la obra y señalar aquellas más creativas y menos creativas. Esto realizado a través de los distintos periodos de tiempo transcurridos entre los siglos XX y XXI, con el fin de comprender en que espacio temporal se sitúa un mayor volumen de obras creativas.

En cada periodo se podría efectuar un ejercicio de relación estética, es decir, desde ciertos parámetros establecidos, se busca comparar con el pasado el grado de parecido estético, corroborando qué periodo es más creativo en el tiempo y advirtiendo si las estéticas icónicas (aquellas que son un icono a causa de su nivel de aceptación) han sustituido el hecho creativo, transformándose la creatividad expresiva en "iconicidad" expresiva.

En otra línea, pero igualmente concomitante con el lenguaje artístico contemporáneo, nos preguntamos cómo de cerca están las imágenes publicitarias o las introducidas en programas televisivos al lenguaje expresivo del arte. ¿Están hechas de forma intencionada o son el resultado estético de una idea que sólo pretende ser "estética"? ¿Qué elementos son necesarios para considerar la publicidad una obra de arte como lo es una pintura, una escultura o una video creación?

Si resolvemos que el objeto, idea o suceso artístico es una forma de *expresión* de naturaleza heterogénea, emocional o intelectual que pretende crear un lazo comunicativo, ¿por qué la publicidad no forma parte del sector artístico? O ¿por qué una imagen publicitaria no es considerada como una obra de arte representativa?

El camino a seguir busca entender las similitudes en las estructuras creativas de los anuncios y de las obras de arte, para lo cual seleccionaremos un conjunto, por

determinar, de creaciones publicitarias e indagaremos, a través de unos códigos estructurales elegidos, en el vínculo existente entre la publicidad y el arte, examinando qué de artístico tiene la obra publicitaria y dónde se encuentra su límite con el arte. Aspecto que podría arrojar luz sobre la consideración de la calidad artística de unas obras y otras en el actual arte plástico y visual.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ✚ ACOSTA GÓMEZ, Luis A, *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*, Madrid: Gredos, 1989.

- ✚ AGUILERA CERNI, Vicente, *Sujeto-Objeto en la obra de E. Sanz. (La protesta de los profesionales)*, Cuadernos para el diálogo nº 117, Madrid, Junio 1973.

- ✚ AMÓN, Santiago, *Kandinsky y Man Ray a estas alturas (Futuro económico e incertidumbre política. El divorcio en España)*, Cuadernos para el diálogo nº 128, Madrid, Mayo 1974.

- ✚ ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, Madrid: Alianza, 1984. Versión española de María Luisa Balseiro.

- ✚ ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para rescatar el arte*, Madrid: Cátedra, 1992. Traducción de Jerónima García Bonafé.

- ✚ *EL ARTE DEL SIGLO XX. 1909-1919*, Edición especial *L'Aventure de L'Art au XXe siècle. 1988 Ste Nelle des Éditions du Chêne*. Edición española ampliada, 1993.

- ✚ *EL ARTE DEL SIGLO XX. 1980-1989*, Edición especial *L'Aventure de L'Art au XXe siècle. 1988 Ste Nelle des Éditions du Chêne*. Edición española ampliada, 1993.

- ✚ BARTHES, Roland, 1915-1980, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 1997. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja.

- ✚ BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid: Alianza, 1977. Versión española de Néstor A. Míguez.
- ✚ BEUYS, Joseph, 1921-1986, *Ensayos y entrevistas*, Madrid: Síntesis, 2006. Edición a cargo de Bernd Klüser; traducción, Miguel Salmerón.
- ✚ Biblioteca de Consulta Microsoft ® ENCARTA 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.
- ✚ BOROBIO NAVARRO, Luis, *El arte como andadura*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1976.
- ✚ BOZAL, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 1996.
- ✚ BOZAL, Valeriano, *Picasso: un pintor sin estilo (El libro de feria en feria)*, Cuadernos para el diálogo nº116, Madrid, Mayo 1973.
- ✚ BREA, José Luis, *Arte = crédito cero*, El Mundo.es, 17 de septiembre de 2010, rescatado 17/09/2010.
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27809/Arte=_credito_cero
- ✚ BRETÓN, André, *Manifiesto del surrealismo*, 3ª edición, Barcelona, Editorial Guadarrama, 1980. Traducción de Andrés Bosch.
- ✚ CALVO SERRALLER, Francisco, *Imágenes de lo insignificante: el destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo*, Madrid: Taurus, 1987.
- ✚ CICERÓN, Marco tulio 106-43 A.C., *El orador*, Madrid: Alianza, 1991. Introducción y notas, E. Sánchez Salor.

- ✚ CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., *Dialéctica sin diplomacia. Exit Book* (Revista semestral de libros de arte y cultura visual), nº 10, Madrid, 2009.

- ✚ DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2001. Traducción de Elena Neerman.

- ✚ DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona: Paidós, 2002. Traducción de Ángel y Aurora Mollá Román.

- ✚ DUCHAMP, Marcel, 1887-1968, *Notas*, Madrid: Tecnos, 1989. Introducción de Gloria Moure; traducción de M^a Dolores Díaz Vaillagou.

- ✚ ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, 1^a edición, Barcelona, Editorial Lumen, 1968. Traducción de Andrés Boglar.

- ✚ ECO, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona: Martínez Roca, 1971. Traducción de Rosario de la Iglesia.

- ✚ ESPARZA, José Javier, *Los ocho pecados capitales del arte contemporáneo*, España, Editorial Almuzara, S.L., 2007.

- ✚ FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Editorial Península, 1967. Traducción de Jordi Solé-Tura.

- ✚ FREELAND, Cynthia, *Pero ¿esto es arte? : una introducción a la teoría del arte*, Madrid: Cátedra, 2003. Traducción de María Condor.

- ✚ FREUD, Sigmund, 1856-1939, *Psicoanálisis del arte*, Madrid: Alianza, 1981. Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres.

- ✚ FURIÓ GALI, Vicenc, *Sociología del arte*, Madrid: Editorial Cátedra, 2000.
- ✚ GARCÍA GARCÍA, Francisco, *Estrategias creativas*, Madrid: Dirección general de renovación pedagógica, 1991.
- ✚ GARDNER, Howard, *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*, Barcelona: Paidós, 1997.
- ✚ GILI, Marta, *Complicidad afectiva*, El Mundo.es, 17 de septiembre de 2010, rescatado 17/09/2010.
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27811/Complicidad_afectiva
- ✚ GOMBRICH, E. H., 1909-2001, *Temas de nuestro tiempo: propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*, Madrid: Debate, 1997. Traducción de Mónica Rubio
- ✚ GUICHARD MEILI, Jean, *Cómo mirar la pintura*, Barcelona: Labor, 1965. Traducción de Juan-Eduardo Cirlot.
- ✚ GUILFORD, J. P., y OTROS, *Creatividad y educación*, Barcelona: Paidós, 1994. Compilador R. D. Strom; traducción de Inés Pardal.
- ✚ HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, 2ª edición, Madrid, Editorial Guadarrama, 1951, volumen I. Traducción al español de A. Tovar y F. P. Varas Reyes.
- ✚ HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, 2ª edición, Madrid, Editorial Guadarrama, 1968, volumen II y III. Traducción al español de A. Tovar y F. P. Varas Reyes.

- ✚ HAUSER, Arnold, *Fundamentos de la sociología del arte*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1975. Traducción de Ramón G. Cotarelo y Vicente Romano Villalba.

- ✚ HEIDEGGER, Martin, 1889-1976, *Arte y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978. Traducción y prólogo de Samuel Ramos.

- ✚ HERNÁNDEZ, Fernando, *Cultura visual y educación*, Morón de la Frontera (Sevilla): M.C.E.P., 1997.

- ✚ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo, *La ironía estética: estética romántica y arte moderno*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.

- ✚ HERRERA, Javier, *Dadá y Heartfield (El conflicto de Pamplona: causas y desarrollo)*, Cuadernos para el diálogo nº 118, Madrid, Julio 1973.

- ✚ HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE. EL SIGLO XX, Primera edición, Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1987.

- ✚ JAUSS, Hans Robert, 1921-1997, *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Boadilla del Monte: A. Machado Libros, 2004. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina.

- ✚ KANDINSKIĬ, Vasiliĭ Vasil'evich, 1866-1944, *La gramática de la creación; El futuro de la pintura*, Barcelona: Paidós, 1987. Edición y notas a cargo de Philippe Sers; traducción de Caterina Molina.

- ✚ LEWITT, Theodore, *La creatividad no es suficiente*, Barcelona: Ediciones Deusto - Planeta de Agostini Profesional y Formación S.L., 2003.

- ✚ MARDONES, José María, *Razón comunicativa y teoría crítica: la fundamentación normativa de la teoría crítica de la sociedad*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1985.
- ✚ MARÍAS, Fernando, *Teoría del arte*, Madrid: Historia 16, 1996.
- ✚ MARÍAS, Julián, *¿excesiva originalidad?* ABC, 16 de Mayo de 1996, rescatado 16/01/2007. <http://www.conoze.com/doc.php?doc=1823>.
- ✚ MARTÍN MARTÍN, J. A., *Mercado del arte contemporáneo*, Gestión cultural nº12, Junio 2005, rescatado 23/07/2006. <http://www.gestioncultural.org...>
- ✚ MAYER, Marcos, *John Berger y los modos de mirar*, Móstoles: Campo de Ideas, 2004.
- ✚ MOLINUEVO, José Luis, *A qué llamamos arte: el criterio estético*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.
- ✚ MONTANÉ, Jan Lluís, *Madrid, punto de confluencia del arte*, 26/04/2003, rescatado 26/04/2006. <http://www.artesur.com>
- ✚ MURRAY, Chris, *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2006.
- ✚ OGDEN, Charles Kay, *El significado del significado: una investigación acerca de la influencia del lenguaje sobre el pensamiento y de la ciencia simbólica*, Buenos Aires: Paidós, 1984. C. K. Ogden, I. A. Richards; con dos ensayos suplementarios, B. Malinowski, F. G. Crookshank.
- ✚ ORTEGA Y GASSET, José, 1883-1955, *La rebelión de las masas*, Trigésima sexta edición, Madrid, Editorial Espasa Calpe, S.A., 2004.

- ✚ ORTEGA Y GASSET, José, 1883-1955, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Undécima edición, Madrid, Editorial Espasa Calpe, S.A., 2004.

- ✚ PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza, 2001. Versión de Nicanor Ancochea.

- ✚ PICÓ, Josep, *Modernidad y postmodernidad*, Madrid: Alianza, 1988. Versión española de Francisca Pérez Carreño...

- ✚ RAMOS SÁNCHEZ, Miguel Ángel, *Cínico y clínico, el artista español contemporáneo*, Revista de Occidente nº 225, Madrid, Febrero 2000.

- ✚ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (vigésima segunda edición), edición cd-rom, versión 1.0. *Diccionario de la Lengua Española*.

- ✚ ROMO, Manuela, *Psicología de la creatividad*, Barcelona, Editorial Paidós, 1997.

- ✚ SCHILLER, Friedrich, 1759-1805, *La educación estética del hombre*, Madrid: Espasa-Calpe, 1968. Traducción del alemán por Manuel García Morente.

- ✚ TILGHMAN, Benjamín R., *Pero, ¿es esto arte?: el valor del arte y la tentación de la teoría*, Valencia: Universidad de Valencia, D.L. 2005. Introducción, traducción y notas de Salvador Rubio Marco.

- ✚ TRIAS DE BES, Fernando, *¿Arte o mercado?*, El país semanal 16/10/2005, rescatado 31/07/2006. <http://www.elpais.es/articulo/elpepspor/2005...>

- ✚ TZARA, Tristán, *Siete manifiestos dadá. Algunos dibujos de Picabia*, 6ª edición, Barcelona, 1994. Traducción de Humberto Halter.

- + ZULETA, Emilia de, *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid: Gredos, D.L. 1974.
- + ANÓNIMO, texto extraído el 04/05/2010 de la página Web http://www.artfacts.net/marketing_new/es/?Servicios,Artist_Ranking...

ANEXOS

I. Tablas y criterios de selección de imágenes conocidas

ARTE ABSTRACTO NO GEOMÉTRICO Pintura Video-creación Fotografía Otros ...	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (1) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (2) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OTROS... (3) (Realizadas por cualquier artista)
DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...				
DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...				
DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...				
A PARTIR DE LOS AÑOS 90...				

ARTE ABSTRACTO GEOMÉTRICO Pintura Video-creación Fotografía Otros ...	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (1) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (2) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OTROS... (3) (Realizadas por cualquier artista)
DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...				
DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...				
DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...				
A PARTIR DE LOS AÑOS 90...				

(1) Se incluirán las obras expuestas en los 30 museos considerados como los más importantes del mundo...

(2) Serán seleccionadas aquellas obras expuestas en galerías de arte, ferias, colecciones particulares, etc....

(3) Referido a aquellas obras expuestas en espacios digitales o Internet, espacios no marcados u otros...

(*) Obras incluidas en las listas de *los 100 mejores artistas vivos*, *los 100 mejores artistas muertos* y *los 100 mejores artistas de la historia* desarrolladas por **Artfacts.NetTM**.

FIGURAS Pintura Video-creación Fotografía Instalación Otros ...	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (1) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (2) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OTROS... (3) (Realizadas por cualquier artista)
DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...				
DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...				
DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...				
A PARTIR DE LOS AÑOS 90...				

PAISAJES Pintura Video-creación Land-Art Fotografía Otros ...	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (1) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (2) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OTROS... (3) (Realizadas por cualquier artista)
DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...				
DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...				
DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...				
A PARTIR DE LOS AÑOS 90...				

(1) Se incluirán las obras expuestas en los 30 museos considerados como los más importantes del mundo...

(2) Serán seleccionadas aquellas obras expuestas en galerías de arte, ferias, colecciones particulares, etc....

(3) Referido a aquellas obras expuestas en espacios digitales o Internet, espacios no marcados u otros...

(*) Obras incluidas en las listas de *los 100 mejores artistas vivos*, *los 100 mejores artistas muertos* y *los 100 mejores artistas de la historia* desarrolladas por **Artfacts.NetTM**.

RETRATOS Pintura Video-creación Fotografía Otros ...	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (1) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (2) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OTROS... (3) (Realizadas por cualquier artista)
DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...				
DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...				
DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...				
A PARTIR DE LOS AÑOS 90...				

OTROS Pintura Ready-Made Performance Happening Video-creación Fotografía Net-ARt Otros	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (1) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (2) (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores) (*)	OTROS... (3) (Realizadas por cualquier artista)
DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...				
DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...				
DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...				
A PARTIR DE LOS AÑOS 90...				

- (1) Se incluirán las obras expuestas en los 30 museos considerados como los más importantes del mundo...
- (2) Serán seleccionadas aquellas obras expuestas en galerías de arte, ferias, colecciones particulares, etc....
- (3) Referido a aquellas obras expuestas en espacios digitales o Internet, espacios no marcados u otros...

(*) Obras incluidas en las listas de *los 100 mejores artistas vivos*, *los 100 mejores artistas muertos* y *los 100 mejores artistas de la historia* desarrolladas por **Artfacts.NetTM**.

I. a) Listas de los 100 mejores artistas

LISTA DE LOS 100 MEJORES ARTISTAS FALLECIDOS según Artfacts.Net™

1	Andy Warhol	32	Dieter Roth	67	Jean Michel
2	Pablo Picasso	33	Gordon Matta-		Basquiat
3	Joseph Beuys		Clark	68	Henri de
4	Paul Klee	34	Lucio Fontana		Toulouse-
5	Robert	35	Philip Guston		Lautrec
	Rauschenberg	36	Paul Gauguin	69	Diane Arbus
6	Sol LeWitt	37	Josef Albers	70	Ana Mendieta
7	Henri Matisse	38	Marc Chagall	71	Agnes Martin
8	Joàn Miró	39	Dan Flavin	72	Juan Muñoz
9	Roy	40	Jean Arp	73	Constantin
	Lichtenstein	41	Francis Bacon		Brancusi
10	Martin	42	Alighiero Boëtti	74	George Grosz
	Kippenberger	43	Robert	75	Jean Tinguely
11	Max Ernst		Mapplethorpe	76	André Kertész
12	Wassily	44	Auguste Rodin	77	Giorgio de
	Kandinsky	45	Jörg		Chirico
13	Marcel		Immendorff	78	Francis Picabia
	Duchamp	46	Robert	79	Aleksandr
14	Man Ray		Smithson		Rodchenko
15	Alberto	47	Georges	80	David Smith
	Giacometti		Braque	81	Piero Manzoni
16	Salvador Dalí	48	Edvard Munch	82	Karl Schmidt-
17	Paul Cézanne	49	Pierre-Auguste		Rottluff
18	Max		Renoir	83	Henry Moore
	Beckmann	50	László Moholy-	84	Robert Filliou
19	Ernst Ludwig		Nagy	85	Georgia
	Kirchner	51	Jean Dubuffet		O'Keeffe
20	Vincent van	52	Mark Rothko	86	Sam Francis
	Gogh	53	Emil Nolde	87	Alfred Stieglitz
21	Donald Judd	54	Henri Cartier-	88	Ansel Adams
22	Fernand Léger		Bresson	89	Hélio Oiticica
23	Nam June Paik	55	Mario Merz	90	Keith Haring
24	Edgar Degas	56	Pierre Bonnard	91	August Sander
25	Alexander	57	René Magritte	92	Hans Bellmer
	Calder	58	Piet Mondriaan	93	Eduardo
26	Claude Monet	59	Otto Dix		Chillida
27	Yves Klein	60	Oskar	94	Robert
28	Jackson		Kokoschka		Delaunay
	Pollock	61	Édouard Manet	95	André Masson
29	Willem de	62	Walker Evans	96	Tom
	Kooning	63	Kazimir		Wesselmann
30	Felix		Malevich	97	Odilon Redon
	Gonzalez-	64	John Cage	98	Wolf Vostell
	Torres	65	Robert	99	Kurt Schwitters
31	Marcel		Motherwell	100	Erich Heckel
	Broodthaers	66	James Lee		
			Byars		

LISTA DE LOS 100 MEJORES ARTISTAS DE LA HISTORIA según Artfacts.NetTM.

1	Andy Warhol	35	Anselm Kiefer	71	Claes
2	Pablo Picasso	36	Franz West		Oldenburg
3	Bruce Nauman	37	Paul Cézanne	72	Ellsworth Kelly
4	Gerhard Richter	38	Max Beckmann	73	Rodney Graham
5	Joseph Beuys	39	Damien Hirst	74	Yves Klein
6	Paul Klee	40	Ernst Ludwig Kirchner	75	Jackson Pollock
7	Cindy Sherman	41	Pipilotti Rist	76	Yoko Ono
8	Robert Rauschenberg	42	Jeff Wall	77	Rirkrit Tiravanija
9	Sol LeWitt	43	Mike Kelley	78	Jenny Holzer
10	Louise Bourgeois	44	Richard Serra	79	Richard Prince
11	Henri Matisse	45	Francis Alÿs	80	Willem de Kooning
12	Ed Ruscha	46	Vincent van Gogh		Anri Sala
13	Sigmar Polke	47	Marina Abramovic	81	Marlene Dumas
14	Joàn Miró	48	Gilbert & George	82	Felix Gonzalez-Torres
15	Roy Lichtenstein	49	Donald Judd	83	Günther Förg
16	Martin Kippenberger	50	Thomas Struth		Cy Twombly
17	Andreas Gursky	51	Gabriel Orozco	84	Liam Gillick
18	Olafur Eliasson	52	Fernand Léger	85	Marcel Broodthaers
19	Max Ernst	53	Paul McCarthy	86	Dieter Roth
20	Georg Baselitz	54	Rosemarie Trockel	87	Thomas Hirschhorn
21	Fischli & Weiss	55	Christian Boltanski	88	Matthew Barney
22	Wassily Kandinsky	56	Jeff Koons	89	Gordon Matta-Clark
23	Douglas Gordon	57	Nam June Paik	90	Valie Export
24	Marcel Duchamp	58	Nan Goldin		Lucio Fontana
25	Man Ray	59	Bill Viola	91	Arnulf Rainer
26	Lawrence Weiner	60	Edgar Degas	92	David Hockney
27	Thomas Ruff	61	Alexander Calder	93	Philip Guston
28	John Baldessari	62	Wolfgang Tillmans	94	Frank Stella
29	William Kentridge	63	Claude Monet	95	Michelangelo Pistoletto
30	Pierre Huyghe	64	Tacita Dean	96	Hiroshi Sugimoto
31	Alberto Giacometti	65	Vito Acconci	97	Robert Gobe
32	Salvador Dalí	66	Ilya & Emilia Kabakov	98	
33	Jasper Johns	67	Maurizio Cattelan	99	
34	Dan Graham	68	Mona Hatoum	100	
		69	Daniel Buren		
		70	Tony Oursler		

LISTA DE LOS 100 MEJORES ARTISTAS VIVOS según Artfacts.Net™.

1	Bruce Nauman	34	Jeff Koons	67	Philippe
2	Gerhard Richter	35	Nan Goldin		Parreno
		36	Bill Viola	68	Candida Höfer
3	Cindy Sherman	37	Wolfgang Tillmans	69	Sylvie Fleury
4	Louise Bourgeois	38	Tacita Dean	70	Thomas Demand
		39	Vito Acconci	71	Jonathan Monk
5	Ed Ruscha	40	Ilya & Emilia	72	Carl Andre
6	Sigmar Polke		Kabakov	73	John M.
7	Andreas Gursky	41	Maurizio Cattelan		Armleder
		42	Mona Hatoum	74	Thomas Schütte
8	Olafur Eliasson	43	Daniel Buren	75	Tony Cragg
9	Georg Baselitz	44	Tony Oursler	76	Carsten Höller
10	Fischli & Weiss	45	Claes Oldenburg	77	Richard Long
11	Douglas Gordon	46	Ellsworth Kelly	78	Vik Muniz
12	Lawrence Weiner	47	Rodney Graham	79	Kiki Smith
		48	Yoko Ono	80	Luc Tuymans
13	Thomas Ruff	49	Rirkrit Tiravanija	81	Raymond Pettibon
14	John Baldessari		Jenny Holzer	82	Erwin Wurm
15	William Kentridge	50	Richard Prince	83	Antoni Tàpies
		51	Anri Sala	84	John Bock
16	Pierre Huyghe	52	Marlene Dumas	85	Chuck Close
17	Jasper Johns	53	Günther Förg	86	Shirin Neshat
18	Dan Graham	54	Cy Twombly	87	Gary Hill
19	Anselm Kiefer	55	Liam Gillick	88	Richard Hamilton
20	Franz West	56	Thomas Hirschhorn		Sophie Calle
21	Damien Hirst	57	Matthew Barney	89	Rineke Dijkstra
22	Pipilotti Rist	58	Valie Export	90	Dennis A. Oppenheim
23	Jeff Wall	59	Arnulf Rainer	91	Kara Walker
24	Mike Kelley	60	David Hockney	92	Yayoi Kusama
25	Richard Serra	61	Frank Stella	93	Jannis Kounellis
26	Francis Alÿs	62	Michelangelo Pistoletto	94	Christian Marclay
27	Marina Abramovic	63	Hiroshi Sugimoto	95	Roni Horn
28	Gilbert & George	64	Robert Gober	96	Martha Rosler
29	Thomas Struth	65	Bernd & Hilla Becher	97	Jim Dine
30	Gabriel Orozco	66		98	Heimo Zobernig
31	Paul McCarthy			99	A. R. Penck
32	Rosemarie Trockel				
33	Christian Boltanski				

I. b) Listas de los mejores museos del mundo

Según la información recogida de las distintas páginas webs los museos más importantes son...

1) **Museo del Louvre**; está en París y es el más visitado del mundo. Contiene alrededor de 300.000 piezas, de las que sólo 35.000 están expuestas. 2) **National Gallery**; ubicado en Londres, exhibe pintura europea de 1250 a 1900, constando su colección permanente de 2.300 pinturas. 3) **Museo Nacional Del Prado**; situado en Madrid, cuenta con una colección de pintura española, italiana y flamenca. Junto con el Museo Thyssen-Bornemisza y el Museo Reina Sofía, forma el Triángulo del Arte, meca de numerosos turistas de todo el mundo. 4) **El Museo del Hermitage**; (Эрмитаж, que significa ermita en ruso) de San Petersburgo, formada por más de 3 millones de piezas, abarca desde antigüedades romanas y griegas, a cuadros y esculturas de la Europa Occidental, Arte oriental, piezas arqueológicas, Arte Ruso, joyas o armas. Su pinacoteca está considerada, junto con el Museo del Prado, como la más completa del mundo. 5) **Museo Metropolitano de Arte**; Situado en la ciudad de Nueva York, abrió sus puertas el 20 de febrero de 1872. La colección del museo es de más de dos millones de obras de arte de todo el mundo. Las colecciones abarcan desde tesoros de la antigüedad clásica, representada en sus galerías de Grecia y Chipre, a pinturas y esculturas de casi todos los maestros de Europa y una gran colección de obras estadounidenses. Están expuestas obras maestras de Rafael, Tiziano, el Greco, *Rembrandt*, Velázquez, Picasso, *Pollock*, *Braque* y muchos más.

<http://www.cuentascuentos.com/cinco-de-los-museos-mas-importantes-del-mundo/>

1) Museo del Louvre. París (5'5 millones de visitantes/2007), 2) *British Museum*. Londres (5'1), 3) *Tate Galerie*. Londres (5'1), 4) *Metropolitan*. Nueva York. (4,3), 5) Museos Vaticanos. Ciudad del Vaticano. (4,3), 6) *National Gallery* de Londres (4,1), 7) Castillo de Versalles (3,4), 8) Museo de Orsay. París (3,1), 9) Museo Nacional de

Tokio (3,1), **10)** Museo del Prado. Madrid (2,6), **11)** Centro Pompidou. París (2,5), **12)** Museo de Arte Moderno de Nueva York (2,4), **13)** Quai Branly. París (1,8).

Nota.- El Museo del Louvre registró en 2006 un número récord de visitantes, 8,3 millones, frente a los 7,5 millones de 2005, cuando alcanzó el primer puesto en la lista de museos más visitados del mundo. Aún en primer puesto, su número de visitantes ha descendido. <http://www.restaura.net/?p=176>

1) Museo del Louvre, **2)** Museo Metropolitano de arte, **3)** Museo Británico, **4)** Museos vaticanos, **5)** Museo del Hermitage, **6)** Museo *Kunsthistorisches*, **7)** *National Gallery of London*, **8)** *Museum of Modern Art*, **9)** Museo de Orsay, **10)** Museo de El Cairo, **11)** Museo del Prado, **12)** Galería de los Uffizi, **13)** *Museum of Fine Art of Boston*, **14)** *Rijksmuseum*, **15)** *National Gallery of Washington*, **16)** Museo Guggenheim de Nueva York, **17)** *Tate Modern*, **18)** Centro Georges Pompidou, **19)** *Art Institute of Chicago*, **20)** *Getty Center*, **21)** *Tate Britain*, **22)** *National Gallery of Scotland*, **23)** *Pinacoteca di Brera*, **24)** *Gemaldegalerie* de Dresde, **25)** *Gemaldegalerie* de Berlín, **26)** Museo *Thyssen*, **27)** *Brooklyn Museum*, **28)** *The Frick Collection* de Nueva York, **29)** *Philadelphia Art Museum*...

http://www.theartwolf.com/articles/top_museums_es.htm

II. Tablas de selección de imágenes menos conocidas

OBRAS MENOS CONOCIDAS I	ABSTRACTO GEOMÉTRICO	ABSTRACTO NO GEOMÉTRICO	FIGURAS	PAISAJES	RETRATOS	OTROS
PINTURA						
ARTE DIGITAL						
FOTOGRAFÍA						

OBRAS MENOS CONOCIDAS II	ABSTRACTO GEOMÉTRICO	ABSTRACTO NO GEOMÉTRICO	FIGURAS	PAISAJES	RETRATOS	OTROS
PINTURA						
ARTE DIGITAL						
FOTOGRAFÍA						

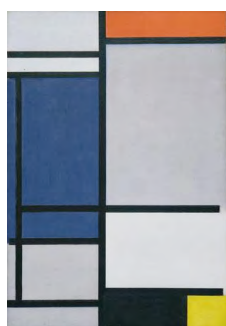
OBRAS MENOS CONOCIDAS III	ABSTRACTO GEOMÉTRICO	ABSTRACTO NO GEOMÉTRICO	FIGURAS	PAISAJES	RETRATOS	OTROS
PINTURA						
ARTE DIGITAL						
FOTOGRAFÍA						

III. Ficha de imágenes elegidas

III. a) Autor, título, año, técnica y emplazamiento de las **imágenes conocidas** seleccionadas

ARTE ABSTRACTO GEOMÉTRICO

OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores)...



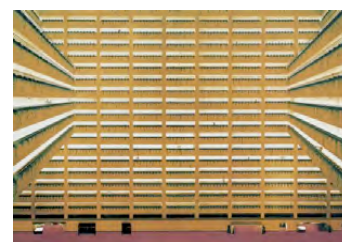
a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...
Piet Mondrian. Composición con Rojo, Azul, Negro, Amarillo y Gris... 1921. Óleo sobre lienzo. 76 x 52,4 cm. *The Museum of Modern Art New York. USA.*

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...
Ellsworth Kelly. Spectrum III... 1967. Óleo sobre lienzo en tres partes. 84.3 x 275.5 cm. *The Sidney and Harriet Janis Collection. The Museum of Modern Art. New York. USA.*

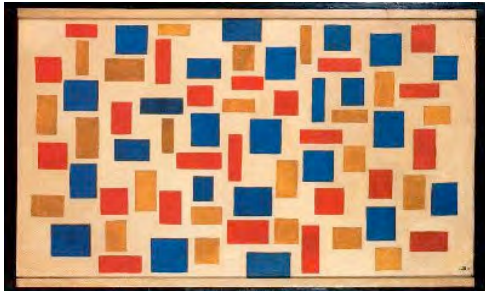


c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...
Sol Lewitt. All One-Two Three- and Four-part Combinations of Four Colors, Fifteen Vertical Parts... 1984. Gouache sobre papel. 28,3 x 66,7 cm. .
The Museum of Modern Art. New York. USA.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90...
Andreas Gursky. Times Square. New York... 1997. Cromogénico de impresión en color. 186 x 250,5 cm. *The Museum of Modern Art. New York. USA.*



OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores)...



a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *Theo Van Doesburg. Composición XI...* 1918. Óleo sobre lienzo pintado por el propio artista. 56,9 x 101,3 cm. *Salomon R. Guggenheim Museum*. Nueva York.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Morris Louis. Alpha-Pl...* 1960. Acrílico sobre lienzo. 250 x 450 cm. *Metropolitan Museum of Art*. Nueva York. USA.

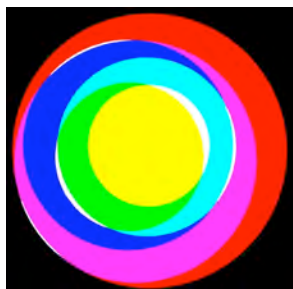


c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Yaacov Agam. Doble Metamorfosis III...* 1980. Serigrafía en papel. 124 x 186 cm. *Centre Georges Pompidou*. París. Francia.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Peter Halley. Célula que explota...* 1994. Serie de nueve serigrafías. La composición y la hoja (cada uno) 92 x 119,7 cm. *The Museum of Modern Art*. New York. USA.

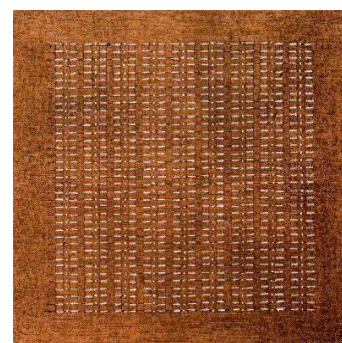


OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores)...



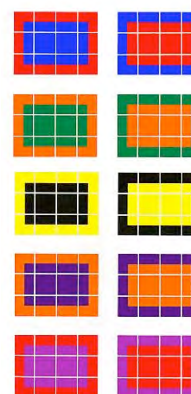
a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *Max Bill. Variation 8...* 1938. Litografía a color. 32 x 24 cm. *William Weston Gallery*. Reino Unido.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Agnes Martín. Sin título (nº 5)...* 1961. Óleo y tinta sobre lienzo. 30,5 x 30,5 cm. Colección de *Herry W. y Mary Margaret Anderson*.



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Frank Stella. Jasper's Dilemma...* 1973. Cuatro litografías sobre papel *J. Green*. 40,6 x 55,9 cm. *G. W. Einstein Company*.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Donald Judd. Untitled...* 1992 – 1993. Juego de grabados en madera impresos en negro, azul, púrpura, rojo, naranja, amarillo y verde sobre papel japonés. Cada cuadrado 23 x 30 cm. *Hirschi & Adler Gallery*.



OTROS... (Realizadas por cualquier artista)

a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...
Charles Biederman. New York, number 18... 1938. Madera pintada y plástico. 78,7 x 54,6 x 10,2 cm. Arthur Hoppock Hearn Foundation.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Richard Paul Lohse. Elemente zu rhythmischen Gruppen konzentriert... (Los elementos se concentran en grupos rítmicos)... 1946 – 1956. Óleo sobre lienzo. 90 x 90. Villa Grisebach Auktionen GMBH.*



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Verner Panton. "Mira Spectrum" textile, ca... 1970. Impresión en algodón. 205,7 x 203,2 cm. Susan Dwight Bliss.*

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Sarah Morris. Tree (Origami)... 2008. Household gloss paint on canvas. 213,4 x 213,4 cm. Friedrich Pedzel Gallery.*



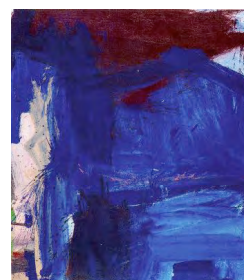
ARTE ABSTRACTO NO GEOMÉTRICO

OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores)...



a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *Vasili Kandinsky* (1866 – 1944). *Composición número 5...* 1911. Óleo sobre lienzo. 94,5 x 139 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo. Rusia.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Willem de Kooning* (1904 – 1997). *A Tree in Naples...* 1960. Óleo sobre lienzo. 203.7 x 178.1 cm. *The Sidney and Harriet Janis Collection. The Museum of Modern Art New York. USA.*



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Jean Dubuffet* (1901 – 1985). *Mira G 131(Kowloon)...* 1983. Acrílico sobre papel entelado. 34 x 100 cm. Centro Nacional *George Pompidou*. París. Francia.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Gerhard Richter* (1932 - ...). *Abstract...* 1992. Óleo sobre lienzo. 260 x 200 cm. *National Gallery of Art. Washington. USA.*



OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores)...



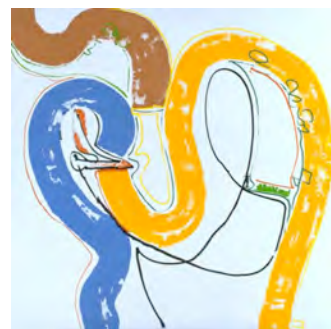
a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *Sonia Delaunay. Lappendeken...*1911. *Geappliqueerde lapjes stof*. 109 x 81 cm. Centro Nacional *George Pompidou*. París. Francia.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Bradley W. Tomlin. Number 20...* 1949. Óleo sobre lienzo. 218.5 x 203.9 cm. *Gift of Philip Johnson. The Museum of Modern Art New York. USA.*



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Pierre Fernández Arman. Constellation Number 18...* 1976. *Assemblage: ball bearing embedded in plexiglass, in attached plexiglass frame*. 152.7 x 213.7 x 4.2 cm. *The Museum of Modern Art New York. USA.*

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *John Plumb. Hydrastructure – What it is...* 1992. Acrílico sobre lienzo. 183,2 x 183,2 cm. *Tate Modern. Reino Unido.*



OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores)...



a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *Paul Klee. Arrebato de miedo III...* 1939. Acuarela sobre Ingres sobre cartulina. 63.5 x 48.1 cm. Fundación Paul Klee. Kunstmuseum. Berna.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Robert Motherwell. La cifra 4 sobre una elegía...* 1960. Óleo sobre papel. 58,4 x 73,7 cm. Colección particular.



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Antonio Tápies. Cara i mans sobre negre...* 1990. Aguafuerte, aguainta y collage. Papel Velin Arches blanco de 400 gr. 196 x 196 cm. Colección particular. Barcelona. España.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Rodney Graham. Untitled (13)...* 2005. Óleo sobre lienzo. 38 x 28 cm. *Johnen Galerie.*



OTROS... (Realizadas por cualquier artista)

a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *Marsden Hartley. Abstraction...* 1912-1913. Óleo sobre lienzo. 119,4 x 100,33. Colección Privada.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...
 Maria Elena Vieira Da Silva. *Batalla de rojos y azules...* 1953. Óleo sobre tela. 130 x 162 cm. Colección particular. Lisboa. Portugal.



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...Miquel Barceló. *Chemin de Lumières...* 1986. Técnica mixta sobre tela. 200 x 300 cm. Colección particular.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Carroll Dunham. Integrated painting three...* 1992. Óleo, acrílico, carbón vegetal, "styrofoam balls" y grafito sobre lienzo. 177,2 x 215,9 cm. Colección particular. (Vendida por Phillips, de Pury & Company, New York, el viernes 18 de mayo de 2007).



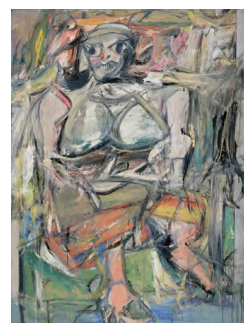
FIGURAS

OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores)...



a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... Pablo Ruiz Picasso. *Las señoritas de Avignon...* 1907. Óleo sobre lienzo. 243,9 x 233,7 cm. Museo de Arte Moderno. New York. USA.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... Willem de Kooning. *Woman, I...* 1950 – 1952. Óleo sobre lienzo. 192,7 x 147,3 cm. Museo de Arte Moderno. New York. USA.

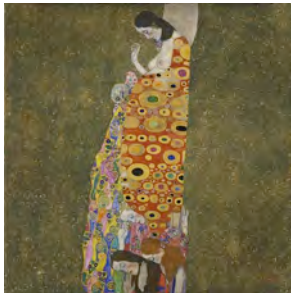


c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... Georg Baselitz. *Die Mädchen von Olmo II...* 1981. Óleo sobre lienzo. 250 x 249 cm. Museo nacional de arte moderno. Centre Georges Pompidou. París. Francia.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... Francis Alÿs. *Untitled...* 1994. Óleo sobre lienzo y polímero sintético pintado sobre plancha de metal. Tres paneles. El pequeño realizado por Francis Alÿs (31,8 x 25,4 cm), el mediano realizado por Emilio Rivera (91,4 x 71,4 cm), el panel mayor realizado por Juan García (120 x 91,4 cm). Museo de Arte Moderno. New York. USA.



OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores)...



a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...

Gustav Klimt. Esperanza II... 1907 – 1908. Óleo, oro, platino sobre lienzo. 110,5 x 110,5 cm. The Museum of Modern Art. Nueva York. USA.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70...

Andrew Wyeth. El mundo de Christina... 1948. Pintura al temple sobre tabla de yeso. 81.9 x 121.3 cm. Collection The Museum of Modern Art. Nueva York. USA.



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *David Salle. El brazo de Géricault... 1985. Óleo y pintura de polímero sintético sobre lienzo. 198,1 x 243,8 cm. The Museum of Modern Art. Nueva York. USA.*

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Charles Ray. Family Romance... 1993. Fibra de vidrio pintada y pelo sintético. 134,6 x 215,9 x 27,9 cm. The Museum of Modern Art. Nueva York. USA.*

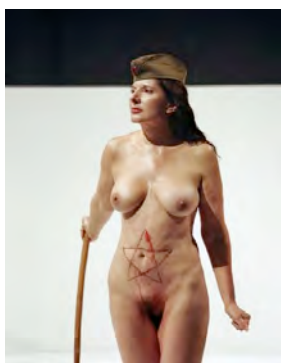


OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores)...



a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... Salvador Dalí. *Joven virgen autosodomizada por los cuernos de su propia castidad*. 1954. Óleo sobre lienzo. 40.5 x 30.5 cm. Colección Playboy. Los Angeles. USA.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... Jean Dubuffet. *Dos mujeres desnudas...* 1942. Gouache. 60 x 47 cm. Colección particular.



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... Marina Abramovic. *Thomas Lips...* 1975. Fotografía. *Framed Chromogenic print*. 165,1 x 130,8 cm. Sean Kelly Gallery.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... Bill Viola. *The greeting...* 1995. Video-creación. «Seeing Time», Kramlich Collection.

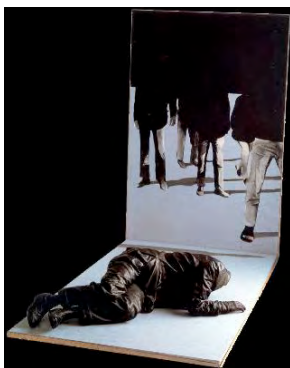


OTROS... (Realizadas por cualquier artista)

a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *Maurice de Vlaminck. Reclining nude...* 1905. Óleo sobre lienzo. 27 x 37 cm. Museo de Bellas Artes de Houston, Houston, Texas. USA.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... Oscar Bony. *La familia obrera...* 1968. Oscar Bony desató una gran polémica al exhibir en vivo, en el Instituto Di Tella, a la familia de un obrero. (Foto gentileza de Marta Minujin).

Copyright 2006 SA LA NACION/ todos los derechos reservados.



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... Rafael Canogar. *El caído...* 1972. Técnica mixta. 188 x 124 x 222 cm. Colección Caja Castilla La Mancha. Toledo. España.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... Joel Peter Witkin. *Mujer Pájaro...* 1990. Impresión de plata de gelatina montada para alojarse. 92,7 x 73,2 cm. Bruce Silverstein Gallery.



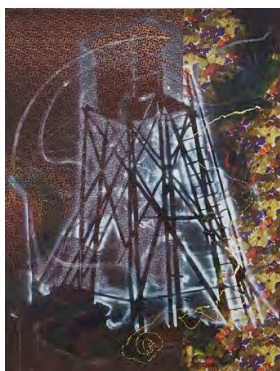
PAISAJES

OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores)...



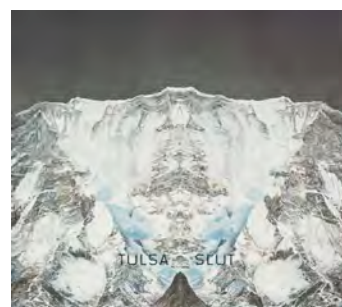
a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *Robert Delaunay. Eiffel Tower in Trees...* 1909. Óleo sobre lienzo. Museo Solomon R. Guggenheim. New York. USA.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *David Hockney. Un chapuzón mayor...* 1967. Pintura acrílica sobre lienzo. 242,6 x 243,8 cm. Tate Gallery. Londres. Inglaterra.



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Sigmar Polke. Atalaya...* 1984. Pintura de polímeros sintéticos de pigmento seco sobre lienzo. 300 x 224,8 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. USA.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Edward Ruscha. Tulsa Slut...* 2002. Pintura de polímeros sintéticos sobre lienzo. 161,3 x 182,9 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Nueva York. USA.



OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores)...



a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *Edward Hopper. Casa junto a las vías del tren...* 1925. Óleo sobre lienzo. 61 x 73,7 cm. *Collection The Museum of Modern Art. Nueva York. Estados Unidos.*

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Milton Avery. Mountain and Meadow...* (Montaña y Pradera). 1960. Óleo sobre lienzo. 152,4 x 172,7 cm. *The National Gallery of Art. Washington. USA.*



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Richard Estes. Café Exprés...* 1975. Óleo sobre lienzo. Instituto de Arte de Chicago. Chicago. Estado Unidos.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Vija Celmins. Ocean surface Woodcut 1992* (grabado en madera de la superficie del océano 1992)... 1992. Grabado, composición 22,3 x 30,4 cm. Hoja 49 x 39,2 cm. *Collection The Museum of Modern Art. Nueva York. Estados Unidos.*

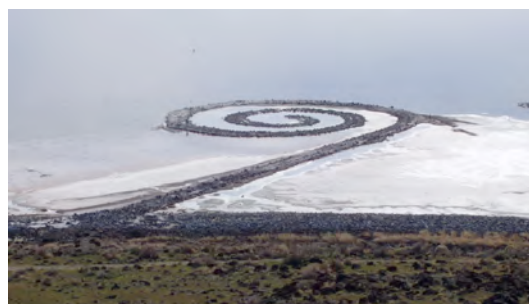


OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores)...



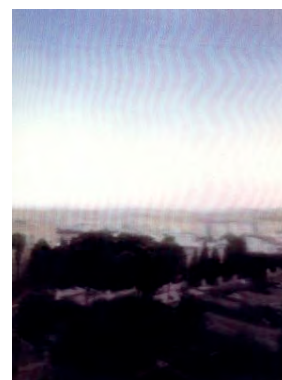
a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *Georges Braque. Paisaje de L'Estaque...* 1906. Óleo sobre tela. 50 x 61 cm. Colección particular.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Robert Smithson. Spiral Jetty. Land Art...* 1970.



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Jean-Michel Basquiat. Cadillac Moon...* 1981. Acrílico y barra de lápiz sobre lienzo. 161,9 x 172,1 cm. *Galerie Bruno Bischofberger. Zurich. Germany.*

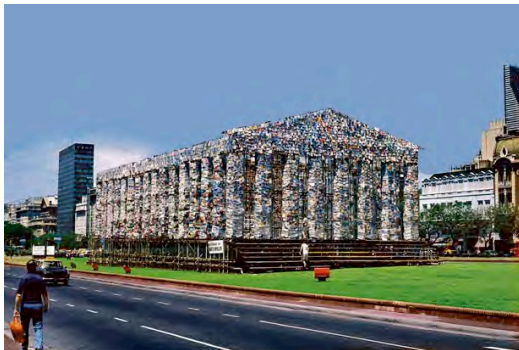
d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Gerhard Richter. Jerusalem...* 1995. Óleo sobre lienzo. 102 x 72 cm. *Subastada en Sotheby's.*



OTROS... (Realizadas por cualquier artista)

a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *Albert Bloch. Houses at Night...* 1911. Óleo sobre lienzo. 57,1 x 80 cm. *Mr. and Mrs. James Hunter Allen.*

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Malcolm Morley... United States with New York Skyline.* 1965. Liquitex sobre lienzo. 116,2 x 150,8 cm. *Morton G. Neumann Family Collection.*



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Marta Minujin. El Partenón...* 1983. (Homenaje de Marta Minujin a la democracia recuperada). Construido con libros prohibidos durante la dictadura.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Christo y Jean Claude. Umbrellas...* 1991. California e Ibaraki (Japón).



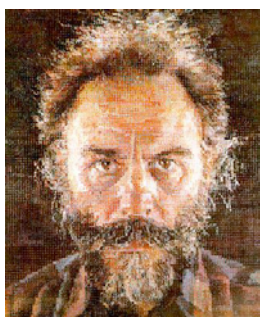
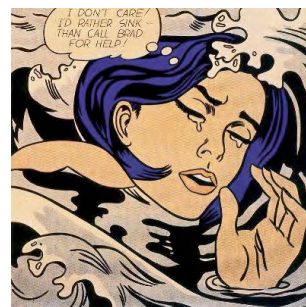
RETRATOS

OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores)...



a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...
László Moholy-Nagy. Head... 1926. Gelatina de plata. 37 x 27 cm.
The Museum of Modern Art. New York. U.S.A.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Roy Lichtenstein. Drowning Girl...* 1963. Óleo y polímeros sintéticos de pintura sobre lienzo. 171.6 x 169.5 cm. *Philip Johnson Fund and gift of Mr. and Mrs. Bagley Wright. The Museum of Modern Art. New York. U.S.A.*



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Chuck Close. Lucas...* 1986-1987. Óleo y lápiz sobre lienzo.
The Metropolitan Museum of Art. New York. USA.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Luc Tuymans. The Secretary of State.* 2005... Óleo sobre lienzo. 45.7 x 61.9 cm. *Fractional and promised gift of David and Monica Zwirner. The Museum of Modern Art. New York. U.S.A.*

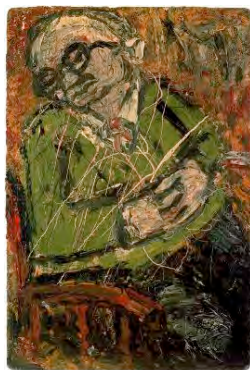


OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores)...



a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...
Amedeo Modigliani. Anna Zborowska... 1917. Óleo sobre lienzo.
 130,2 x 81,3 cm. *Lillie P. Bliss Collection. Museo de Arte Moderno. New York. USA.*

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... Rufino Tamayo. *Mujer con piña...* 1941. Óleo sobre tela. 101,6 x 76,2 cm. *Museo de Arte Moderno. New York. USA.*



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90...
León Kossoff. Portrait of Chalm n°1... 1987. 138, 4 x 92,1 cm. *The Metropolitan Museum of Art. New York. USA.*

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... Manuel Valdés. *Retrato de una mujer...* 1990. Óleo sobre lienzo. 244 x 163 cm. *Colección Metropolitan Museum. Nueva York. USA.*



OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores)...



a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *George Grosz. Postcard to Erwin Blumenfeld... 1931. Fotomontaje. 14,5 x 8 cm. Yorick Blumenfeld.*

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Andy Warhol. Las dos Marilyns... 1962. Serigrafía sobre lienzo. 55 x 65 cm. Colección particular. Nueva York. USA.*



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Robert Mapplethorpe. Patti Smith, 1975... The Robert Mapplethorpe Foundation, Inc. Copyright © 2006 The Robert Mapplethorpe Foundation, Inc. All Rights Reserved.*

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Christian Boltansky. Faces... 1996. Fotografía en papel transparente cosida con tres fotos. 85 x 122 cm. Colección particular.*



OTROS... (Realizadas por cualquier artista)

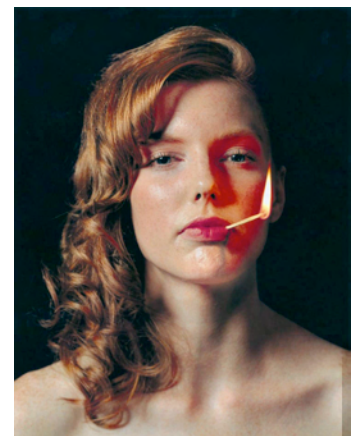
a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40...
Rudolf Schlichter. Periodista oriental... 1923-1924. Óleo sobre lienzo.
 73,5 x 50,5 cm. Museo Thyssen-Bornemisza.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Lucian Freud. Girl in a dark jacket...* 1947. Óleo sobre panel. 47 x 38,1 cm. Private collection.



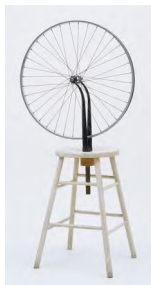
c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Richard Avedon. Donald Rumsfeld, Secretary of Defense, Washington D.C., May 7, 1976...* 1976. Gelatin-silver print. Fraenkel Gallery.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Josephine Meckseper. Pyromaniac 2...* 2003. C-Print. 101 x 76 cm. The Saatchi Gallery.



OTROS

OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores)...



a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *Marcel Duchamp. Rueda de bicicleta...* 1913 (la original es de 1913, aunque está perdida, ésta en concreto es de 1951). Rueda de metal montada sobre taburete de madera pintada. 129,5 x 63,5 x 41,9 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. *USA*.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Sol Lewitt. Proyecto de serie I...* 1966. Acero esmaltado al horno. Unidades de aluminio esmaltado al horno. 50,8 x 398,9 x 398,9 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. *USA*.



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Jeff Koons. Nueva Shelton Wet / Doubledecker seco...* 1981. Aspiradoras, plexiglás y luces fluorescentes. 245,4 x 71,1 x 71,1 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. *USA*.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Damien Hirst. Pharmacy...* 1992. *Mixed media installation. Tate Collection. Reino Unido.*



OBRAS EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas NO incluidos en la lista de los 100 mejores)...



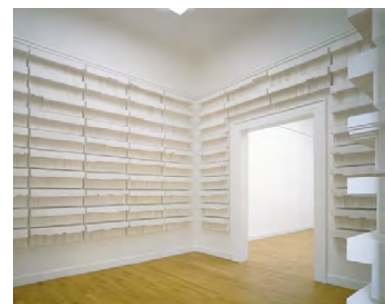
a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *Hans Richter. Rhythmus 21...* Alemania, 1921. 3 min. Cine en la colección permanente del *Museum of Modern Art, Nueva York*.

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Joseph Kosuth. Una y tres sillas...* 1965. Silla plegable de madera, fotografía de una silla montada, y ampliación de la fotografía de la definición de silla de un diccionario. Silla 82 x 37,8 x 53 cm, fotografía de la silla 91,5 x 61,1 cm, fotografía del texto 61 x 61,3 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. *USA*.



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Chris Burden. Harry Houdini...* 1975. Papel impreso cortado y pegado, pintado con rotulador. 50,8 x 76,2 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. *USA*.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Rachel Whiteread. Untitled (paperbacks)...* 1997. Yeso y acero. 450 x 480 x 632 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. *USA*.

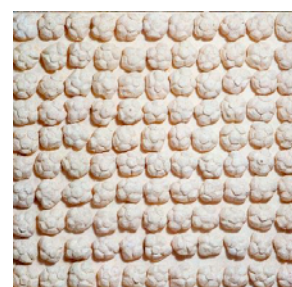


OBRAS NO EXPUESTAS EN MUSEOS... (Realizadas por artistas incluidos en la lista de los 100 mejores)...



a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... *Kazimir Malevich. Cuadrado negro...* 1923 – 1929. Óleo sobre lienzo. 106,2 x 106,5 cm. Museo de Rusia, San Petesburgo, Rusia.

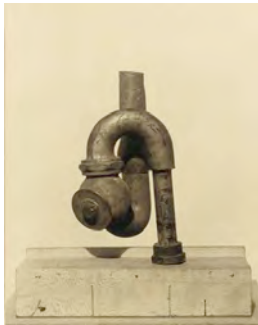
b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Pietro Manzoni. Panecillos acromáticos...* 1961-1962. Colección Gianni Malabarba. Milán. Italia.



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Bruce Nauman. Double poke in the eye II...* 1985. Tubería de neón suspendida con apoyos de tubería clara de cristal, montados sobre aluminio monolítico, cable eléctrico. 61 x 91,4 x 23,4 cm. *Carolina Nitsch Contemporary Art.*

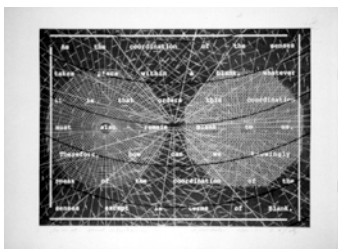
d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Dan Graham. Water Play for Terasse... Two way mirror, Sipo Mahagony, Edelstahi, Lärche.* 86,6 x 273,6 x 128,7 cm. Colección privada.



OTROS... (Realizadas por cualquier artista)

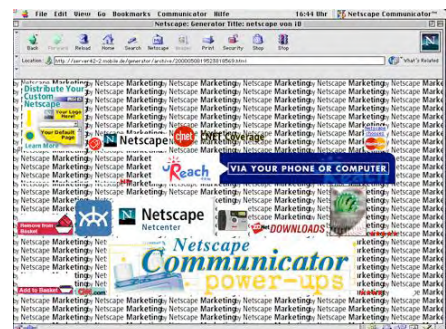
a) DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LOS AÑOS 40... Morton Schamberg. *God...* 1918. Gelatin silver print, mntd. 24,3 x 19 cm. Colección privada (vendida por *Christie's New York* en 2007).

b) DESDE LOS AÑOS 40 HASTA LOS AÑOS 70... *Joseph Cornell. Pharmacy...* 1943. Escrito y datado ' Joseph Cornell 1943 ' (sobre una etiqueta de papel puesta en el interior). La madera cubre la construcción; papel impreso, arena y hoja de metal coloreadas, azufre, plumas, conchas marinas, mariposa, hoja de metal de aluminio, fibra, virutas, cable de cobre, hoyos de fruta, agua, purpurina, corcho, agua, hojas secadas y objetos encontrados. 38.7 x 30.5 x 7.9 cm. Colección privada (vendido por *Christie's New York* en 2008).



c) DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70 HASTA LOS AÑOS 90... *Shusaku Arakawa. Is As It: Blind Intentions IV...* 1982-1983 guafuerte: *aquatint and handcolor on paper*. 56.4 x 75.9 cm. *Viviane Bregman Fine Art*.

d) A PARTIR DE LOS AÑOS 90... *Cornelia Sollfrank. «Net Art Generator»...* 1999. © Cornelia Sollfrank. Web-Link: www.obn.org/generator



III. b) Autor, título, técnica, año de realización, fecha de obtención, número de visitas de las **imágenes menos conocidas** seleccionadas

Imágenes obtenidas de *deviantart.com* (Según *www.alex.com*, rango de tráfico 109, en línea desde el 25-04-2000, vinculada con 121.276 páginas)...



a) ABSTRACTO GEOMÉTRICO

1) PINTURA... *Camartin... Skyscape...* Acuarela y tinta... Hecho 2006... Enviado 22-05-2007... Obtenida de Internet 04-06-2009... Visitas 15.949...

⇐

2) ARTE DIGITAL... *Synconi... Breath...* Arte digital... Hecho 2008... Enviado 10-05-2008... Obtenido de Internet 03-06-2009... Visitas 36.743... ⇒



3) FOTOGRAFÍA... *Werol... Procreation...* Fotografía... Hecho en 2005... Enviado 24-07-2005... Obtenida de Internet 03-06-2009... Visitas 62.018...

⇐

b) ABSTRACTO NO GEOMÉTRICO

1) PINTURA... *Pskatear... Inkplayschool teknicolor...* Pintura graffiti... Hecho en 2007... Enviado 21-06-2007... Obtenida de Internet 04-06-2009... Visitas 26.195... ⇒



2) ARTE DIGITAL... *Dm4... Epanoui...* Editada el 17-02-2006
Photoshop CS2... Hecho en 2006... Enviado 15-01-2006...
 Obtenida de Internet 03-06-2009... Visitas 110.777... ⇒



3) FOTOGRAFÍA... *Lilyas... Little worlds...* Fotografía...
 Hecho en 18-07-2008... Enviado 21-07-2008... Obtenida de
 Internet 03-06-2009... Visitas 28.955...

⇐

c) FIGURAS

1) PINTURA... *Zancan... Home and the fairies...* Pintura al
 óleo sobre lienzo... Hecho en marzo de 2005... Enviado en
 2005... Obtenida de Internet el 04-06-2009... Visitas
 509.283... ⇒



2) ARTE DIGITAL... *Andre Kutscherauer... Selfillumination...* Enviado en febrero de
 2006... Obtenida de Internet el 03-06-
 2009... Visitas 198.050...

⇐



3) FOTOGRAFÍA... *Zemotion... Forgotten fairytales...*

Enviado el 25-06-2007... Obtenida de Internet el 03-06-2009... Visitas 616.577...



D) PAISAJES

1) PINTURA... *Leonidafremov... She left...* Enviado el 25-10-2008... Obtenida en Internet el 04-06-2009... Visitas 36.799... ⇒



2) ARTE DIGITAL... *Evo11314... Missing you...* Enviado el

09-08-2006... Obtenida de Internet el 03-09-2006... Visitas 705.968...



3) FOTOGRAFÍA... *Gwarf... The cherry tree...* Hecho el 07-05-2006... Enviado el 08-05-2006... Obtenida de Internet el 03-06-2009... Visitas 360.090... ⇒





E) RETRATOS

1) PINTURA... *Thegirlinthebigbox... What...* Enviado el 14-08-2006... Obtenida de Internet el 04-06-2009... Visitas 418.413...

⇐

2) ARTE DIGITAL... *Blackeri... The seven deadly sins: Vanity...* Enviado el 19-12-2004... Obtenida de Internet el 03-06-2009... Visitas 1.371.598... ⇒

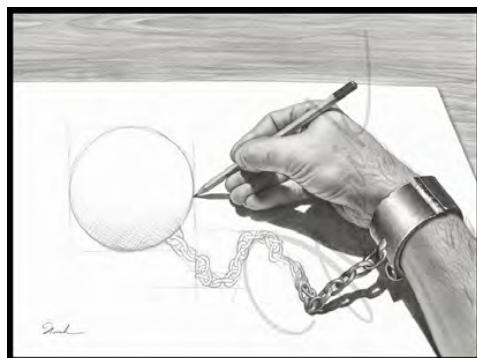


3) FOTOGRAFÍA... *Sfangedfem... Because we share life...* Enviada el 17-03-2005... Obtenida de Internet el 03-06-2009... Visitas 486.527...

⇐

F) OTROS

1) PINTURA... *Shimoda7... Prisoner of my own...* Enviada el 13-05-2006... Obtenida de Internet el 04-06-2009... Visitas 886.192... ⇒



2) ARTE DIGITAL... *Moodswing08... All the children are insane...* Enviado el 27-02-2006... Obtenida de Internet el 03-06-2009... Visitas 147.417... ⇒

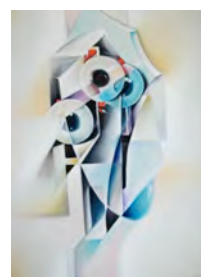


3) FOTOGRAFÍA... *Behindinfinity... Death note: this is Heaven...* Hecha el 04-04-2007... Enviada el 07-04-2007... Obtenida de Internet el 03-06-2009... Visitas 1.244.574...
⇐

Imágenes obtenidas de *artelista.com* (Según *www.alexa.com*, rango de tráfico 27.021, en línea desde el 19-08-2004, vinculada con 614 páginas)...

a) ABSTRACTO GEOMÉTRICO

1) PINTURA... *Ruddy Taveras... Mirando el futuro...* Pintura al óleo sobre lienzo... Año 2009... Obtenida de Internet 02-06-2009... Votos 0... ⇒



2) ARTE DIGITAL... *Eustaquio Carrasco Carrasco... Orion Nesuts Weximent II...* Imagen realizada por procesos digitales... Año 2009... Obtenida de Internet 03-06-2009... Votos 1...
⇐

3) FOTOGRAFÍA... María José Revuelta Solana...
La ley del silencio... Fotografía... Año 2009... (*A tus pies, bocas que enmudecen*)... Obtenida de Internet 03-06-2009... Votos 1... ⇒

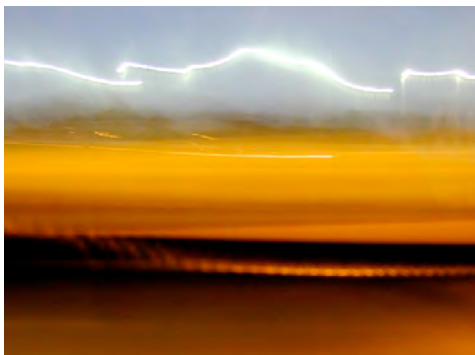
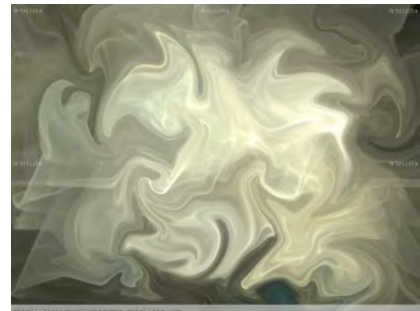


b) ABSTRACTO NO GEOMÉTRICO

1) PINTURA... Kim Molinero... *Escada Pico Do Sucesso Pintores DaVinci...* Acrílico sobre tela... 81 cm x 100 x 2... Obtenida de Internet 02-06-2009... Votos 3.263...

⇐

2) ARTE DIGITAL... Alicia Machimbarrena... *Almas Fractales...* Desestructurando fractales para componer otras lecturas... Año 2009... Obtenida de Internet 03-06-2009... Votos 7... ⇒

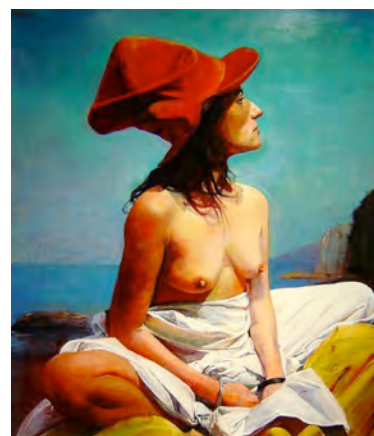


3) FOTOGRAFÍA... Natacha Scauso...
Iluminaciones... Fotografía... Año 2002... Obtenida de Internet 03-06-2009... Votos 236...

⇐

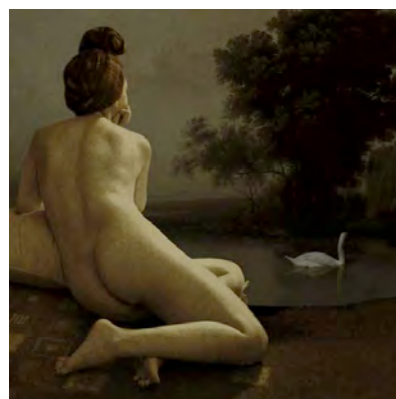
c) FIGURAS

1) PINTURA... Marco Ortolan... *La mujer del sombrero rojo*... Óleo sobre tabla... Año 2007... Obtenida de Internet 02-06-2009... Votos 2.838... ⇒



2) ARTE DIGITAL... José Luis Barcia Fernández... *Humo - Death from above* 1979... *Fotocollage* digital sobre lienzo... Año 2005... Obtenida de Internet 02-06-2009... Votos 189...
⇐

3) FOTOGRAFÍA... Jesús Zatón... *Leda*... Fotografía digital... Año 2005... Obtenida de Internet 03-06-2009... Votos 344.. ⇒



d) PAISAJES

1) PINTURA... Martha Miguez... *Sueño Dorado*... Óleo sobre lienzo... 100 cm x 80 cm... Obtenida de Internet 02-06-2009... Votos 57...
⇐

2) ARTE DIGITAL... *Migo We... Ciudades elementales I...* Arte digital... Año 2008... Obtenida de Internet 02-06-2009... Votos 280... ⇒



3) FOTOGRAFÍA... Pablo Álvarez Soria... *Olivos...* Fotografía... Año 2008... Obtenida de Internet 03-06-2009... Votos 2.695...

⇐

e) RETRATOS

1) PINTURA... José M^a Martín Sanz... *Inma con Garza...* Óleo sobre lienzo... 130 cm x 76 cm... Año 2000... Obtenida de Internet 02-06-2009... Votos 2.244...⇒



2) ARTE DIGITAL... *Anikó Hencz... Portrait of a ghost...* Impresión digital... Año 2007... Obtenida de Internet 02-06-2009... Votos 135...

⇐

3) FOTOGRAFÍA... Alain Ticlavilca Head... Luvha...
Fotografía... Año 2008... (*un día se hace en un segundo y en un instante el universo*)... Obtenida de Internet 03-06-2009... Votos 331... ⇒



f) OTROS

1) PINTURA... Juan Carlos Salas Condori...
Frutas... Óleo sobre lienzo... 130 cm x 110 cm...
Obtenida de Internet 02-06-2009... Votos 2.236...
⇐

2) ARTE DIGITAL... Lía G.... *Quiero ser Santa*... Fotografía
texturizada... Año 2007... (*Tributo surrealista a la parálisis
permanente*)... Obtenida de Internet 02-06-2009... Votos
227... ⇒



3) FOTOGRAFÍA... Chema Escribano Beltrán Mediavilla...
215CConSJJaruc... Fotografía... Año 2002... (*Fragmento
del patrimonio de la humanidad*)... Obtenida de Internet 03-06-2009... Votos 473...
⇐

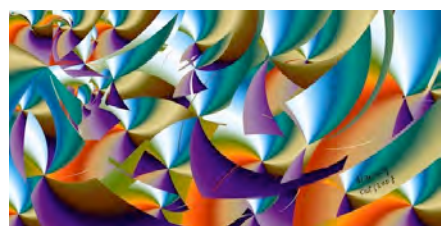
Imágenes obtenidas de *artistasdelatierra.com* (Según

www.alex.com, rango de tráfico 210.937, en línea desde el 08-03-2006, vinculada con 159 páginas)...

a) ABSTRACTO GEOMÉTRICO

1) PINTURA... *Jeremie Iordanoff... Tres uno::pintura abstracta...*
Pintura al óleo sobre tela (41x33)... Realizada en: 2006... Vista 1998... Obtenida de Internet 02-06-2009...

⇒



2) ARTE DIGITAL... Blanca Amelia Gabaldón Venegas... *Espectral geométrico y color...* Técnica digital, simulación de pigmentos metalizados sobre soporte virtual... 60cm x 30cm... Realizada en 2007... Vista 601... Obtenida de Internet 02-06-

2009...

3) FOTOGRAFÍA... Ricardo Alipio Vargas Mantilla... *Cinta o Anillo de Moebius (1/2)...* Fotografía... soldadura, pintura electrostática sobre



hierro soportado en un muro... 12 cm x 40 cm x 25 cm x 21 módulos, 6 metros de longitud... Realizada en 2003... Vista 419... Obtenida de Internet 02-06-2009...



b) ABSTRACTO NO GEOMÉTRICO

1) PINTURA... Ramón Castellano de Torres... *Horizonte 2...* Pintura acrílica sobre cartón... 38 cm x 30 cm... Realizada en 1992... Vista 4371... Obtenida de Internet 02-06-2009...

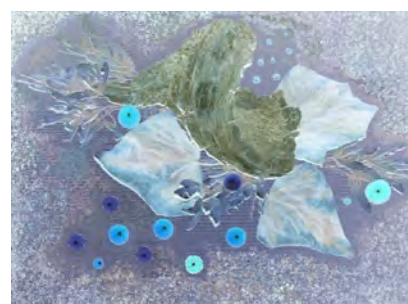
⇐



2) ARTE DIGITAL... *Hicham Elmoutaghi... Tifinagh3...*
Fotografía digitalizada... 55 cm x 46 cm... Realizada en 2007...
Vista 381... Obtenida de Internet 02-06-2009...

←

3) FOTOGRAFÍA... María Esther Robledo B. ...
Celeste... Fotografía... Vista 55... Obtenida de
Internet 02-06-2009... ⇒

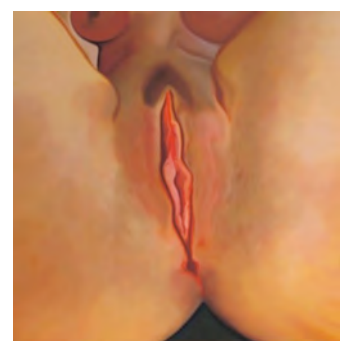


c) FIGURAS

1) PINTURA... *Guennadi Ulibin... Extraña...* Pintura al óleo
sobre tela... 114 cm x 195 cm... Vista 5623... Obtenida de
Internet 02-06-2009...

←

2) ARTE DIGITAL... Juanma Tapia... *Pero no era ella...*
Ink-jet sobre papel fotográfico... 70 cm x 70 cm... Vista
259... Obtenida de Internet 02-06-2009... ⇒



3) FOTOGRAFÍA... Manuel Mata Oliver... *De las aguas...*
Fotografía... Realizada en 2007... Visitas 924... Obtenida
de Internet 02-06-2009... ⇒

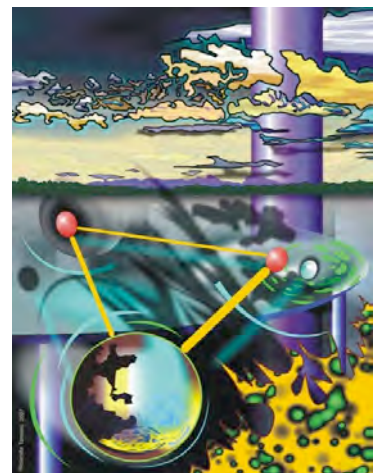


d) PAISAJES

1) PINTURA... Rufi García Nadal... *Cuerpo de hombre...*
Pintura acrílica sobre tela... 65 cm x 54 cm... Realizada
en 2008... Vista 2744... Obtenida de Internet 02-06-
2009... ⇒

⇐

2) ARTE DIGITAL... Rolando Tamani... *Paisaje
ucayalino con toque cósmico...* Técnica digital sobre
soporte virtual... Realizada en 2007... Vista 200...
Obtenida de Internet 04-06-2009... ⇒



3) FOTOGRAFÍA... Juan Carlos del Río... *Álbum de
instantes...* Fotografía... 30 cm x 30 cm... Vista
755... Obtenida de Internet 02-06-2009... ⇒

⇐



e) RETRATOS

1) PINTURA... Toni Batlles... *Mescal*... Pintura al óleo sobre tela... 81 cm x 65 cm... Realizada en 1982... Vista 2192... Obtenida de Internet 02-06-2009...



2) ARTE DIGITAL... Charlize Theron... *Perfil*... Grafito sobre opalina... Realizado en 2003... Vista 471... Obtenida de Internet 02-06-2009... ⇒



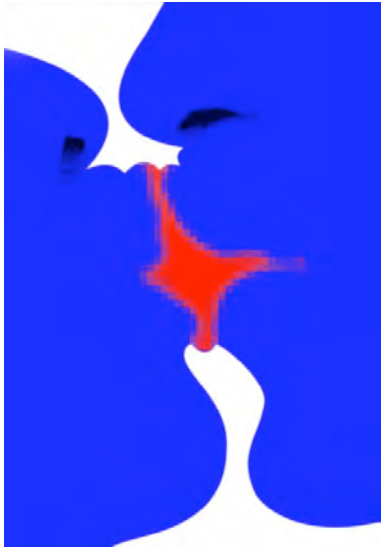
3) FOTOGRAFÍA... Joan Canals Saurí... *Arte de vivir*... Fotografía... Realizada en 1974... Vista 614... Obtenida de Internet 02-06-2009...



f) OTROS

1) PINTURA... Toni Batlles... *Cielo*... Pintura al óleo sobre tela... 81 cm x 65 cm... Vista 7156... Obtenida de Internet 02-06-2009... ⇒





2) ARTE DIGITAL... Vicente Fdez. *Beso / Azul...*
Técnica digital sobre papel... Realizada en 2005... Vista
365... Obtenida de Internet 02-06-2009...

←

3) FOTOGRAFÍA... Joan Canals Saurí... *Arte de
vivir...* Fotografía... Realizada en 1975... Vista
638... Obtenida de Internet 02-06-2009... ⇒



IV. Ejemplo de modelo de análisis de imágenes

A continuación exponemos el modelo de análisis de imágenes. Puntuamos del 1 al 5, en orden ascendente, es decir, cuanto más elementos evidencien en la obra los distintos aspectos de la creatividad (fluidez, flexibilidad, originalidad, elaboración, coherencia interna y opacidad), mayor será su puntuación.

EJEMPLO 1 (arte abstracto geométrico)



Piet Mondrian. Composición con Rojo, Azul, Negro, Amarillo y Gris... 1921. Óleo sobre lienzo. 76 x 52,4 cm. The Museum of Modern Art New York. USA.

Sustancia del contenido: El tema que trata la obra es la posibilidad que tienen los colores para formar parte de una **composición** sin elementos que evoquen a la realidad cotidiana siendo los referentes las **líneas**, los **planos de color** y el **título**.

Fluidez: 4. Las líneas y los planos junto con el título crean el tema de la obra.

Flexibilidad: 3. Líneas, planos de color y título son las categorías que conforman la flexibilidad.

Originalidad: 2. Existen obras que tratan el tema de la “composición” a través de líneas, planos e incluso título, la originalidad de esta obra no es debido al tema.

Elaboración: 3. Las líneas y planos, junto con el título son los elementos utilizados para elaborar el tema.

Coherencia interna: 3. Existe relación entre los elementos que componen la sustancia del contenido, es decir, el tema y los que dan forma al contenido, pues, el contenido toma forma a través del tema. Sin embargo, no ocurre a la inversa, no hay una relación estrecha e imprescindible entre los elementos que dan forma al contenido y los elementos referenciales de la sustancia del contenido. Los primeros son consecuencia del tratamiento del tema a través de los elementos y formas empleadas, y no habría motivo para pensar que son la causa del planteamiento temático.

Opacidad: 1. El título es claro en su definición de la obra, con lo que cualquier duda sobre el sentido temático de la obra queda disipada.

Forma del contenido: El **espacio ideal e irreal** y el **estatismo**, generado por cuatro planos de color que intuyen la esencia de **cuatro objetos** sobre el espacio ideal e irreal son los elementos que dan forma al contenido.

Fluidez: 3. Los diferentes espacios creados por los planos grises y los objetos ausentes creados por cada plano de color son los elementos que dan forma al contenido.

Flexibilidad: 2. Planos grises, que crean un espacio ideal y planos de color, que crean objetos ideales son las categorías.

Originalidad: 3. No existe originalidad en el sentido de la creación de un espacio abstracto e ideal, sí, en cambio, en la utilización de planos de color como metáfora de objetos, es decir, como simplificación máxima de la realidad.

Elaboración: 2. Planos grises y plano de color son los elementos que construyen la forma del contenido.

Coherencia interna: 5. Como dijimos en el apartado anterior, existe relación entre los elementos que dan forma al contenido y el tema, ya que estos son la consecuencia de la idea de composición que nos ofrece el tema. Pero, como decíamos, el tema no es consecuencia directa de estos, existiría duda en el caso de no tener un título tan explícito.

Opacidad: 2. Los planos grises y los planos de color darían claridad sobre la idealidad de la forma que nos ofrece el contenido de la obra.

Sustancia de la expresión: Los materiales que dan forma a la sustancia de la expresión son el **óleo** y el **lienzo**.

Fluidez: 2. El lienzo y los colores de óleo, rojo, azul, negro, amarillo y gris son los elementos que componen la sustancia de la expresión.

Flexibilidad: 2. Óleo y lienzo son las categorías existentes.

Originalidad: 1. No hay originalidad en el uso de dicho materiales.

Elaboración: 2. Óleo y lienzo son los componentes por los que valoramos la elaboración.

Coherencia interna: 3. La pureza de los pigmentos (debido a su uso) es la más cercana relación que encontramos, ya que nos ofrece la idea de simplificación, del mismo modo que la estructura. Es el uso de los colores el vínculo existente, la relación del material con la forma de la expresión, es a posteriori de su uso y estructuración.

Opacidad: 1. No parece haber ninguna dificultad para apreciar los materiales utilizados.

Forma de la expresión: La **simplificación** y el **orden estructural**, la **geometría**, conforman una nueva forma de entender la representación del arte, aunque siendo idea también es estructura, así no pierde el control de la razón.

La *composición con rojo, azul, negro, amarillo y gris*, estructurada por grandes planos de colores puros, **rojo**, **azul**, **amarillo** y **gris**, delimitados por líneas rectas de color **negro**, recuerda al estatismo de las naturalezas muertas. Planos que

recuerdan a objetos ausentes sin querer serlo, porque son sólo la esencia de aquellos, la búsqueda plástica de la expresión más allá de lo espiritual y lo real, en definitiva, **la plástica**.

Fluidez: 4. La simplificación de los diferentes planos y líneas, el orden estructural, la geometría, la razón, la pureza del color, los distintos tamaños de planos y líneas, las líneas que delimitan, la idea de la nueva plástica, etc., son los elementos que dan fluidez a la forma de la expresión.

Flexibilidad: 2. Simplificación y orden son las categorías que conforman la forma de la expresión.

Originalidad: 5. La nueva forma geométrica de entender la composición, la pureza del color, en definitiva, los que *Mondrian* llamó el *neoplasticismo*, representa una nueva forma de comprender la estructura y la representación artística.

Elaboración: 5. La simplificación, el orden geométrico y la representación de la nueva idea en sí misma representa un gran proceso de elaboración al menos conceptual.

Coherencia interna: 5. Hemos aludido anteriormente a la unión entre el color puro y su uso.

Opacidad: 3. La simplificación y el orden geométrico nos ofrecen cierta luz sobre la idea tratada, la obra de arte como estructura simple, más allá de lo espiritual y lo complejo de determinadas estructuras intelectuales.

EJEMPLO 2 (arte abstracto geométrico)



Ellsworth Kelly. Spectrum III... 1967. Óleo sobre lienzo en tres partes. 84.3 x 275.5 cm. The Sidney and Harriet Janis Collection. The Museum of Modern Art. New York. USA.

Sustancia del contenido: El espectro es el tema que trata la obra, cuyos elementos referenciales son las **cuatro gamas** de distintos **colores** y el **título**.

Fluidez: 4. Trece son los colores que forman las diferentes líneas verticales y el título, siendo los elementos que hacen referencia al tema, el espectro.

Flexibilidad: 3. Las cuatro gamas de colores y el título son las categorías.

Originalidad: 5. Es muy original la idea de representar en un cuadro el espectro luminoso.

Elaboración: 2. Los diferentes colores y el título son los elementos de referencia.

Coherencia interna: 5. La relación es clara entre tema y forma, ya que el tema, el espectro, es la realidad del color más allá de la reconstrucción que hace el cerebro de los distintos colores, y la forma del contenido es la desfragmentación perceptiva de una idea, que llamamos color.

Opacidad: 1. El tema es claro, tanto los distintos colores como el título nos transportan fácilmente al tema.

Forma del contenido: La forma del contenido es la desfragmentación perceptiva a través de **cinco bloques** diferenciados.

Fluidez: 2. Cinco son los bloques utilizados como elementos referenciales.

Flexibilidad: 2. El bloque en sí, cualquiera de ellos, representa la categoría.

Originalidad: 2. Si tomamos como forma del contenido la desfragmentación de la realidad, de una idea o de un color, la originalidad está puesta en duda, pues, obras del cubismo o el neoplasticismo representan la desestructuración de la realidad o de una idea, por tanto, nuestra duda radica en si cabe la posibilidad de que la originalidad esté en la desfragmentación del color para encontrar el elemento mínimo de la percepción.

Elaboración: 2. La desfragmentación perceptiva es el elemento a tener en cuenta.

Coherencia interna: 5. El espectro y la desfragmentación de un color, van unidos, pues forman parte de la naturaleza misma.

Opacidad: 1. La desfragmentación de la obra se percibe con claridad, es el espectro en sí.

Sustancia de la expresión: Los materiales que forman la sustancia de la expresión son el **óleo** y el **lienzo**.

Fluidez: 3. El óleo, los distintos colores usados y el lienzo son los materiales de referencia.

Flexibilidad: 2. Óleo y lienzo son las categorías.

Originalidad: 1. No hay originalidad en dichos materiales.

Elaboración: 2. Dos son los materiales utilizados.

Coherencia interna: 5. Existe el vínculo entre la pureza del color propia del material sin utilizar y la estructura de grandes planos de color sin manipular. Pero éste no es un hecho relevante para la forma, porque simplemente, la forma imita el color de la naturaleza, es decir, su importancia sería estructural, pero no retórica. Así que la organización de los colores se vincula sólo con su limpieza.

Opacidad: 2. El material es claro, aunque se podría confundir con acrílico.

Forma de la expresión: Aparentemente advertimos una composición en la que prima el **orden** a través de **planos de color** no manipulados, pero éste se tuerce al **desorden** cuando comprobamos que el color ocre que hay en primer lugar debería de seguir al ocre más oscuro que está en penúltimo lugar, y a continuación, el color amarillo que está situado en último lugar.

Igualmente, si observamos la frecuencia del espectro electromagnético podremos ver que en un extremo partimos del infrarrojo hasta llegar al ultravioleta en el otro extremo, aspecto que ha sido tergiversado en éste espectro. La frecuencia en los colores del espectro luminoso ha sido cambiada, ofreciéndonos un **nuevo planteamiento cromático**:

- Si cada color *corresponde a un único intervalo de frecuencias o longitudes de onda*, la obra nos deja la idea de un nuevo color un tanto irreal. (<http://es.wikipedia.org/wiki/Espectroscopia>).
- Del mismo modo, en la nueva estructuración los polos opuestos aparecen juntos.

Fluidez: 4. El orden, los planos de color, el desorden, el color ocre del primer lugar, la idea de que éste debería de estar en penúltimo lugar, el cambio de frecuencia del espectro luminoso, los ultravioletas e infrarrojos se tocan, un nuevo planteamiento cromático y los polos opuestos se tocan parecen ser los elementos referenciales a tener en cuenta.

Flexibilidad: 3. Orden, desorden y cambio de frecuencia cromática son la categorías que señalamos.

Originalidad: 3. La idea del orden, o los colores planos, o el desorden, no son elementos que destacarían en esta obra por su originalidad, sin embargo, el nuevo planteamiento cromático a través de los cambios de ritmo introducidos en la obra, junto a la idea de que ésta represente un color imaginario y el aspecto tratado sobre la unión de los polos opuestos son aspectos a valorar como originales.

Elaboración: 2. El desorden, el cambio de frecuencia son los elementos de referencia.

Coherencia interna: 3. El vínculo estructural entre color, literalmente salido del bote, y planos de color forma parte de la unión recurrente entre sustancia y forma. Pero, como dijimos antes, en el caso de la forma de la expresión, no afecta al discurso, únicamente a la estructura más allá de cualquier aspecto retórico, lo que en cierto modo, es una relación típica y vacía entre materia y organización.

Opacidad: 3. El desorden, provocado por la desorganización normal de dicho espectro y la nueva forma cromática son elementos que oscurecen el entendimiento de la obra.

EJEMPLO 3 (arte abstracto *no* geométrico)



Vasili Kandinsky (1866 – 1944).
Composición número 5... 1911.
 Óleo sobre lienzo. 94,5 x 139
 cm. Museo del Hermitage. San
 Petersburgo. Rusia.

Sustancia del contenido: estaría constituido por los elementos referenciales que conforman el tema. En el caso que nos ocupa, el **tema es la abstracción**, estando representado, fuera del lienzo por el título (*composición nº 5*) y sobre la tela por **sinuosas líneas de distintos grosores e irregulares manchas de color** que configuran una entelequia visual que se acerca más al espíritu que a lo real.

Fluidez: 5. Las distintas formas de líneas y colores se suceden formando una orgía de elementos que nos transmiten al tema.

Flexibilidad: 2. Encontramos dos categorías de elementos referenciales, tales como sinuosas líneas de distintos grosores e irregulares manchas de color.

Originalidad: 5. No existen antecedentes que deterioren los elementos referenciales de la total infrecuencia de ésta obra de arte abstracto.

Elaboración: 5. Cada línea y cada mancha de color representa la idea misma de la obra, la abstracción, por ello, muchos son los elementos que constituyen la elaboración del tema.

Coherencia interna: 5. El referente son el concepto de línea, de color y de mancha destruyendo cualquier acierto de realidad, sus elementos referenciales son las distintas líneas y sus formas, y el color, su degradación y sus individuales formas. El concepto de el arte como idea más allá de la forma real es transmitido por los elementos referenciales, a través del referente. El referente da forma al tema. Si el referente da forma al tema, existe una vinculación, entre sustancia y forma del contenido.

Opacidad: 1. Tanto los elementos referenciales como su coherencia entre sustancia y forma dan claridad al tema tratado, la abstracción.

Forma del contenido: Los elementos referenciales que dan forma al contenido son **el espacio ideal** y **el dinamismo** creando una filosofía visual propia que juega con la representación espiritual del arte. El arte como esencia de sí mismo, no como forma...

Fluidez: 5. El espacio está representado por las manchas de color y el dinamismo queda reflejado en las diferentes líneas.

Flexibilidad: 2. Dos son las categorías referenciales, espacio ideal y dinamismo.

Originalidad: 5. No se encuentra ningún antecedente.

Elaboración: 2. Tres son los elementos plásticos que dan forma al referente, es decir, el espacio ideal y el dinamismo; líneas, color y manchas.

Coherencia interna: 5. Existe una total vinculación entre los elementos referenciales de la sustancia y de la forma, el tema es consecuencia del concepto de espacio ideal alejado de la realidad y de dinamismo.

Opacidad: 2. El referente es remitido por el signo de forma clara, es decir, poesía y desestructuración más allá de la realidad.

Sustancia de la expresión: está formada por el **lienzo** y los **distintos colores al óleo**.

Fluidez: 5. El lienzo y los colores rojo, verde, azul, ocre, blanco, negro y sus mezclas sobre la tela son los elementos materiales seleccionados.

Flexibilidad: 1. Lienzo y óleo son las categorías materiales seleccionadas.

Originalidad: 1. Muchas obras podemos encontrar en relación a la originalidad material seleccionada.

Elaboración: 2. Lienzo y óleo de distintos colores básicos (rojo, verde, azul, ocre, blanco y negro) son los materiales seleccionados.

Coherencia interna: 5. Encontramos una relación directa entre los materiales seleccionados y su estructuración. Los materiales en sí mismos son los protagonistas al no ser tergiversados con formas reales.

Opacidad: 1. Los materiales son claros.

Forma de la expresión: La estructura no define claramente su intención de ser, por lo tanto, no existe orden aparente, sino arbitrariedad en la ejecución. Crea un discurso poético que desestructura la realidad en la composición aludiendo a la idea misma del arte. La **arbitrariedad**, las **sinuosas líneas de distintos grosores** y las **irregulares manchas**, son los elementos que a su vez son forma de la expresión y sustancia del contenido, por ser organización y planteamiento temático en el camino hacia la abstracción.

Fluidez: 5. El camino que siguen las distintas líneas y la variedad de las distintas manchas crean un elenco de elementos que hacen la composición de la obra.

Flexibilidad: 3. La arbitrariedad, las sinuosas líneas y la variedad de manchas son las categorías por las que se estructura la composición.

Originalidad: 5. No existen obras anteriores estructuradas de forma que partan de la esencia hacia la búsqueda de la esencia espiritual del arte.

Elaboración: 5. Cada línea y mancha representa la búsqueda de la esencia del arte como expresión espiritual del ser humano.

Coherencia interna: 5. Existe una determinante coherencia entre la estructura y la composición no contaminadas por imágenes que evoquen a la realidad, y aquellos materiales seleccionados sin transfigurar su materialidad para la búsqueda de lo abstracto y espiritual en la obra.

Opacidad: 3. La arbitraria composición, el título (*Composición nº 5*), las diferentes líneas, la variedad de manchas, contribuyen a la espiritualidad de la obra, a la búsqueda de la idea misma no contaminada del arte por estructuras formales que no partan del espíritu. Por estos aspectos no podemos hablar de opacidad.

EJEMPLO 4 (arte abstracto *no* geométrico)

Willem de Kooning (1904 – 1997). A Tree in Naples... 1960. Óleo sobre lienzo. 203.7 x 178.1 cm. The Sidney and Harriet Janis Collection. The Museum of Modern Art New York. USA.

Sustancia del contenido: El tema de la obra está a caballo entre un **árbol real** y la **idea de árbol**. Siendo los elementos referenciales el título y las diversas pinceladas.

Fluidez: 5. Dentro de lo abstracto cada mínima variedad en la forma o color es un elemento de referencia.

Flexibilidad: 2. Encontramos dos categorías principales, las irregulares manchas de distinto color y el título.

Originalidad: 2. Al menos encontramos varias obras cuyos elementos referenciales sean irregulares manchas de distinto color.

Elaboración: 3. Los elementos referenciales que valoramos son la variedad de pinceladas, el color, y el título.

Coherencia interna: 5. Las irregulares manchas de distinto color son los elementos que proponen el tema, existiendo una relación entre el tema y el objeto ideal, ausente e irreal que es forma del contenido.

Opacidad: 4. Si el tema fuera la abstracción, la comprensión quedaría resuelta al mirarlo, pero el título rompe con la abstracción y evoca a la realidad, por tanto, la claridad se desvanece.

Forma del contenido: El referente es un **objeto ideal, ausente e irreal**, un espacio transfigurado, percibido por lo irrazonado del subconsciente o desecho por el colmo del razonamiento individualista. Los elementos que hacen referencia al concepto que da forma al contenido son la unión entre manchas de color y título. Cuando la representación del referente se involucra con el tema, el título y la composición, el discurso nos plantea una **realidad filosófica e incierta**.

Fluidez: 5. Los elementos que dan forma al objeto, el árbol, ideal e irreal y ausente, son las diversas manchas de color y el título.

Flexibilidad: 1. Las manchas de color y el título son las categorías encontradas.

Originalidad: 3. Encontramos varias obras, en las que las manchas de color que huyen de la realidad son la representación del referente, la originalidad en la obra que nos ocupa, podría estar, sin embargo, en la reflexión filosófica a través de la incursión del título.

Elaboración: 2. Dos son los elementos que dan forma al referente desde un plano filosófico, las distintas manchas de color en las que no se aprecia realidad y en contraposición, el título.

Coherencia interna: 5. El tema, la realidad o idealidad de un árbol está vinculado con la forma del contenido, un objeto ideal, ausente e irreal representado por manchas de color, que crean la abstracción, y por el título, que vincula el objeto a la realidad, creando el tema que expone la obra.

Opacidad: 4. La transparencia del referente se aprecia en la ausencia de realidad, mostrándonos la abstracción, aunque aparece un cierto atisbo de opacidad cuando el título comulga con la representación del referente, trasladándonos a una realidad

que no existe en el tema, sino en espacios conceptuales que plantean una percepción de la realidad sesgada por el individuo.

Sustancia de la expresión: Los materiales seleccionados para la ejecución de la obra son **óleo y lienzo**.

Fluidez: 5. El lienzo y los colores blanco, azul, granate y verde y sus mezclas son los materiales utilizados para la ejecución de la obra.

Flexibilidad: 1. Lienzo y óleo son las categorías que conforman la selección material.

Originalidad: 1. Muchas son las obras que podemos encontrar que utilizan estos mismos materiales.

Elaboración: 2. Lienzo y cuatro tipo de colores distintos son los que componen el material seleccionado de la obra.

Coherencia interna: 1. Encontramos una relación directa entre los materiales seleccionados y su estructuración, pero, este vínculo desaparece cuando entra el juego el título de la obra, rompiendo cualquier tipo de relación entre forma y sustancia de la expresión.

Opacidad: 1. Los materiales son claros.

Forma de la expresión: Está compuesta por **varias manchas de color de forma arbitraria**, la **estructura real y ausente** y la **incursión en el discurso pictórico del título**, *un árbol en Nápoles*, el cual, estructura la obra trasladándola desde la más austera abstracción a la lucha más desconcertante entre la realidad, expresión y percepción.

Fluidez: 5. Las distintas pinceladas de color granate, azul, blanco, verde, sus mezclas, su distribución, añadiendo como elemento retórico el título, representan los elementos referenciales que dan forma a la expresión.

Flexibilidad: 2. Las categorías referenciales son las manchas de color, su distribución arbitraria y el título.

Originalidad: 2. Como decíamos las manchas de color no representan ningún tipo de originalidad como composición y estructuración de la obra, pero sí el discurso filosófico que representa el título.

Elaboración: 2. Los elementos que representan el nivel de elaboración son, la arbitrariedad gestual de las manchas de color, la estructura real y ausente del árbol y el carácter conceptual del título.

Coherencia interna: 3. Existe cierta relación entre el material seleccionado y la forma, siendo estructurada desde la arbitrariedad, la pureza del color, sólo rota por su mezcla en algunas pinceladas, lo que sería un punto negativo para la coherencia. Igualmente la elección del título, sería otro punto negativo por el que se rompe el vínculo coherente con los materiales porque no se aprecia una estructura que denote la figura de un árbol.

Opacidad: 5. Cada elemento que representa lo abstracto vinculado con lo que debería de ser en la realidad cotidiana que nos impondría el título, genera un vacío en el entendimiento de la obra.

EJEMPLO 5 (figuras)



Pablo Ruiz Picasso. *Las señoritas de Avignon...* 1907. Óleo sobre lienzo. 243,9 x 233,7 cm. Museo de Arte Moderno. New York. USA.

Sustancia del contenido: La sustancia del contenido, es decir, el tema, es la representación de unas señoritas en un burdel, los elementos de referencia que encontramos, son los **cuerpos posando desnudos de las mujeres** y el **título**.

Fluidez: 3. Los seis cuerpos y el título son los elementos que dan fluidez al tema.

Flexibilidad: 2. Los cuerpos y el título son las categorías.

Originalidad: 2. El tema del desnudo femenino no es original, existen obras de arte anteriores que tratan dicho tema. Es novedoso el hecho que retrata un burdel, aunque Toulouse-Lautrec ya retrató dicha temática.

Elaboración: 2. Las mujeres y el título son los elementos a valorar.

Coherencia interna: 5. Existe coherencia entre la sustancia y la forma. Las mujeres son representadas por figuremas en un espacio conocido aunque no real. Las mujeres siempre son figuras, por ello el vínculo entre sustancia y forma es necesario.

Opacidad: 1. El tema de las mujeres es claro.

Forma del contenido: La forma del contenido está representada por **figuras y objetos** colocadas en un **espacio conocido** aunque **no real**.

Fluidez: 5. Las figuras, los objetos de la naturaleza muerta y el espacio conocido, son los elementos que dan fluidez a la forma.

Flexibilidad: 3. Los figuremas, la naturaleza muerta y el espacio conocido son los elementos que dan forma al contenido.

Originalidad: 1. Las figuras, la naturaleza muerta y el espacio, son elementos ya existentes en otras obras de arte.

Elaboración: 3. Las figuras, los objetos que componen la naturaleza muerta, el espacio conocido son los elementos a valorar.

Coherencia interna: 3. Existe un vínculo, porque como decíamos, los figuremas representan las mujeres, pero, en el caso de la forma, las figuras no siempre representan mujeres, por tanto, el vínculo entre sustancia y forma no es total.

Opacidad: 1. Las figuras, los objetos y el espacio son claros.

Sustancia de la expresión: Los elementos que componen la sustancia de la expresión, son los distintos pigmentos de **óleo** utilizados y el **lienzo**.

Fluidez: 4. Óleo, al menos 10 pigmentos diferentes, y el lienzo son los elementos que dan fluidez.

Flexibilidad: 2. El óleo y el lienzo son las categorías.

Originalidad: 1. No existe originalidad en los materiales seleccionados.

Elaboración: 2. Óleo y lienzo son los materiales a valorar en la elaboración.

Coherencia interna: 3. Los colores planos salidos directamente del bote son un vínculo entre sustancia y forma de la expresión. Los materiales representan una parte más de la obra como estructura pura, pero, ésta es provocada por la forma de uso de aquellos, no por estos en sí mismos, con lo que no existe una relación recíproca, sino que sólo por su uso, encontramos relación.

Opacidad: 1. Los materiales son claros.

Forma de la expresión: La aparente **deformidad** que sufren las mujeres, y el espacio creado, son elementos compositivos que junto a la **falta de preocupación** tanto **dimensional** como de volumen en los cuerpos, representados por los **colores planos** y las **líneas de los contornos**, hacen del motivo o tema, *las señoritas de Avignon*, una simple excusa para crear una obra que cuestione la idea tradicional de pintura, acercándose a un nuevo concepto pictórico, en el que la composición se muestra como **estructura pura**, es decir, la proposición formal de la obra es representación de la propia idea.

La noción de lo nuevo es representada por las **máscaras**, como **objetos exóticos** y diferentes que ofrecen una innovadora visión de la realidad, a través de culturas no infectadas por el pensamiento occidental, es decir, rompen las raíces culpables de nuestro entendimiento de la realidad y, sobre todo, de las ideas preconcebidas del arte.

Al final, el contenido de la obra, no son las señoritas, sino su propia forma.

Fluidez: 5. La deformidad de cada línea y cada cuerpo, el espacio creado, la falta de preocupación dimensional, los colores planos, las líneas de los contornos más o menos señaladas, las máscaras de sus rostros, la ruptura de lo preconcebido, etc., son los elementos que dan fluidez a la forma de la expresión.

Flexibilidad: 4. La estructuración rígida, la deformidad, los contornos, los planos, la disolución de las tres dimensiones, la ruptura de lo preconcebido, etc., son las categorías de la forma.

Originalidad: 4. La ruptura de las formas y el nuevo planteamiento que hace la obra sobre la idea de pintura, en la que el cuadro no es idea, sino que es forma y estructura puras son aspectos que destruyen la verdad del arte y continúan la línea empezada por los impresionistas hacia la búsqueda de la esencia del arte. La deformidad de los objetos, la falta de preocupación dimensional, utilizada por

Cezanne y la idea de ruptura son elementos que disminuyen la excepcional originalidad de esta obra.

Elaboración: 4. Las deformaciones, la falta de preocupación dimensional y lo exótico como representación de lo nuevo, son los elementos referenciales por los que medimos el grado de elaboración.

Coherencia interna: 5. Existe un vínculo entre forma y sustancia por el uso que se da a los materiales, los cuales dan un aspecto bidimensional a la obra cuando se usan como colores puros sin mezclarse.

Opacidad: 5. Los aspectos estructurales son claros, deformidad, falta de dimensiones, colores planos, líneas de contornos, objetos exóticos, etc.. Sin embargo, el discurso de la obra nos transporta a la idea de que la pintura no es idea, ni tema, ni expresión espiritual humana, sino que es forma, estructura artificial con un tema como excusa para crear una obra, la esencia de la pintura. Por tanto, los elementos estructurales son claros, pero a su vez son opacos porque nos trasladan a una narración que navega a través del sentido del lenguaje del arte.

EJEMPLO 6 (figuras)



Willem de Kooning. Woman, I... 1950 – 1952. Óleo sobre lienzo. 192,7 x 147,3 cm. Museo de Arte Moderno. New York. USA.

- *De Kooning* tomó más tiempo del habitual para crear *Woman, I (Mujer, I)*, haciendo numerosos estudios preliminares y repintando el trabajo repetidamente. El sujeto grande y pesado, de mirada huraña es dibujado basado en una amalgama de arquetipos femeninos, desde diosas de fertilidad Paleolíticas a muchachas *pin-up* contemporáneas. Su mirada amenazante y sonrisa feroz se acentúan por la agresiva pincelada y frenética aplicación de la pintura de *de Kooning*. Combinando la voluptuosidad y la amenaza, la *Mujer*, refleja la ambivalencia histórica cultural entre la reverencia y el miedo del poder femenino.

- *Woman*, es el primero de una serie de obras de *de Kooning* sobre el tema de la *Mujer*. El grupo está influenciado por imágenes que van desde los fetiches de fertilidad Paleolíticos a carteleras americanas. Los atributos de esta figura en particular, parecen extenderse del poder vengativo de la diosa al hueco seductor del calendario *pin-up*. Invirtiendo representaciones tradicionales femeninas, que él resumió como “el ídolo, la Venus, el desnudo”, *de Kooning* pinta a una mujer con ojos gigantescos, pechos masivos y una sonrisa de *toothy*. Su cuerpo se esboza en líneas negras finas y gruesas, que siguen en bucles, rayas y goteos, tomando una vida independiente propia. Los golpes abruptos, angulares de naranja, azul, amarillo y verde se amontonan en múltiples direcciones y aplicados por capas de color, raspados de lejos, y restaurados.

Cuando de Kooning pintó *Woman, I*, artistas y críticos que defienden la abstracción declararon que la figura humana estaba anticuada en la pintura. En vez de abandonar la figura, sin embargo, de Kooning dio un nuevo enfoque a este viejo tema debido al manejo expresionista abstracto del pincel, el estilo contemporáneo predominante. ¿Toma la mujer la agresividad al enfrentarnos al manejo energético del pincel? ¿O es ella misma objeto de ataque, casi borrado por la mezcla confusa de señales violentas? Quizás algo de ambos; y, en uno o en otro caso, ella permanece poderosa e intimidadora.⁴⁸

Sustancia del contenido: El tema de la obra es la idea de **mujer**, referido en el **título** y en la **mujer** que aparece en la obra.

Fluidez: 2. La mujer y el título son los elementos que reflejan el tema.

Flexibilidad: 2. La mujer y el título son las categorías definidas.

⁴⁸ - De Kooning took an unusually long time to create *Woman, I*, making numerous preliminary studies and repainting the work repeatedly. The hulking, wild-eyed subject draws upon an amalgam of female archetypes, from Paleolithic fertility goddesses to contemporary pin-up girls. Her threatening stare and ferocious grin are heightened by de Kooning's aggressive brushwork and frantic paint application. Combining voluptuousness and menace, *Woman, I* reflects the age-old cultural ambivalence between reverence for and fear of the power of the feminine.

- *Woman, I* is the first in a series of de Kooning works on the theme of Woman. The group is influenced by images ranging from Paleolithic fertility fetishes to American billboards, and the attributes of this particular figure seem to range from the vengeful power of the goddess to the hollow seductiveness of the calendar pinup. Reversing traditional female representations, which he summarized as "the idol, the Venus, the nude," de Kooning paints a woman with gigantic eyes, massive breasts, and a toothy grin. Her body is outlined in thick and thin black lines, which continue in loops and streaks and drips, taking on an independent life of their own. Abrupt, angular strokes of orange, blue, yellow, and green pile up in multiple directions as layers of color are applied, scraped away, and restored.

When de Kooning painted *Woman, I*, artists and critics championing abstraction had declared the human figure obsolete in painting. Instead of abandoning the figure, however, de Kooning readdressed this age-old subject through the sweeping brushwork of Abstract Expressionism, the prevailing contemporary style. Does the woman partake of the brushwork's energy to confront us aggressively? Or is she herself under attack, nearly obliterated by the welter of violent marks? Perhaps something of both; and, in either case, she remains powerful and intimidating.

Publication excerpt The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A5%7CG%3AHO%3AE%3A1&page_number=69&template_id=1&sort_order=1

Originalidad: 3. No es novedoso el tema en sí de la mujer, sí será original algún otro aspecto, como su formalización o su discurso. Aunque el tema de la mujer no es novedoso como tal, sí es original la idea de representación de mujer en general.

Elaboración: 2. Mujer y título son los referentes.

Coherencia interna: 5. El tema de la mujer como representación de la idea de mujer está vinculado con la forma del contenido, ya que está representada de forma atemporal. Las ideas no forman parte del espacio temporal, sólo se transforman en virtud de las circunstancias.

Opacidad: 1. El título refleja claramente el tema, aunque parece engañoso, porque la feminidad de la mujer que aparece en la obra queda alejada de nuestra forma de comprenderla.

Forma del contenido: Un **espacio atemporal** y un **figurema** que aparece con **dos grandes volúmenes**, son los elementos que dan forma al contenido.

Fluidez: 3. Un espacio sin tiempo, una figura, dos volúmenes identificativos y una forma ancestral, son los elementos referenciales.

Flexibilidad: 2. El espacio atemporal y la figura con forma ancestral-actual.

Originalidad: 4. El espacio sin tiempo provocado por el figurema basada en aquellas diosas antiguas es un elemento destacable por su originalidad, quizá el único elemento de discordia es el figurema en sí, representado, en cierto modo, en la pintura figurativa, más allá de su parecido ancestral-actual.

Elaboración: 3. El espacio, el tiempo y el figurema son los elementos a tener en cuenta.

Coherencia interna: 5. Existe un vínculo claro entre los dos grandes volúmenes y el tema de la obra, pues intentan identificar el camino que sigue el figurema expuesto, además, dichos volúmenes, recuerdan a aquellas diosas de la feminidad, lo que afianza la relación entre forma y sustancia.

Opacidad: 3. El figurema y sus formas nos aclaran el sentido de la obra con respecto al tema, sin embargo, el espacio sin tiempo, provocado por la paradoja de beber del pasado y del presente, del de la obra, es un elemento de distorsión, aunque necesario, pero crea incertidumbre.

Sustancia de la expresión: Los materiales que conforman la sustancia de la expresión son las distintas clases de pigmentos de **óleo** y el **lienzo**.

Fluidez: 2. El óleo, los diferentes pigmentos, y el lienzo son los distintos elementos referenciales. No existirán más de 10 tipos de pigmentos básicos.

Flexibilidad: 2. Las categorías definidas son el óleo y el lienzo.

Originalidad: 1.. No hay originalidad den dichos materiales.

Elaboración: 2. El óleo y el lienzo son los materiales utilizados.

Coherencia interna: 1. No encontramos ningún tipo de vinculación entre el material y la forma de la expresión, el material es sólo un instrumento para la creación.

Opacidad: 1. No existe opacidad en la identificación material.

Forma de la expresión: El sujeto grande y pesado, de mirada huraña es dibujado basado en una **amalgama de arquetipos** femeninos, desde diosas de fertilidad Paleolíticas a muchachas pin-up contemporáneas. Su mirada amenazante y sonrisa feroz se acentúan por la **agresiva pincelada y frenética aplicación de la pintura** de de Kooning. Combinando la voluptuosidad y la amenaza, la Mujer, refleja la **ambivalencia histórica** cultural entre la reverencia y el miedo del poder femenino.

[...]

Su cuerpo se esboza en **líneas negras finas y gruesas**, que siguen en **bucles, rayas y goteos**, tomando una vida independiente propia. Cuando de Kooning pintó

Woman I artistas y críticos opinaban que la figura humana estaba anticuada en la pintura, sin embargo, *de Kooning* dio un **nuevo enfoque** con una pincelada y un gesto propio del expresionismo abstracto.

Publication excerpt *The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999*

Fluidez: 5. La similitud con los arquetipos femeninos pasados, la agresiva pincelada, la frenética aplicación de la pintura, la ambivalencia histórica, cada línea, negras finas y gruesas, los bucles, las rayas, la nueva idea de representación femenina, son los elementos referenciales.

Flexibilidad: 4. La amalgama de arquetipos, la aplicación de la pintura y la estructura y organización de la misma son las categorías que definimos.

Originalidad: 4. La representación femenina no es un tema novedoso, incluso desde la antigüedad se representaba, además esta obra se basa en esos arquetipos femeninos. Sin embargo, lo novedoso de ella, es el nuevo enfoque que une el expresionismo abstracto con la representación figurativa, en este caso es una mujer, pero es un hecho secundario en la valoración de la originalidad en la forma de la sustancia, pues ahora estamos valorando el discurso que la propia obra crea a través de todos los elementos recurrentes.

Elaboración: 4. Basada en arquetipos femeninos, la agresividad pictórica, la ambivalencia cultural, la organización y la idea de un nuevo enfoque son los elementos de referencia.

Coherencia interna: 3. Como decíamos no encontramos relación entre sustancia y forma, aunque la carga material que contiene la obra, fruto de una organización agresiva y frenética, podría unir materia y forma.

Opacidad: 3. No existe opacidad en cuanto a planteamiento pictórico, la agresividad en la pincelada, la frenética aplicación de la pintura y la organización de líneas y manchas, en cambio, no sabemos su origen, es decir, no conocemos si se basa en una amalgama de arquetipos femeninos, aunque la imagen pueden dar

pistas, pues la feminidad que representa tiende más a aquellas imágenes de diosas pasadas, que a la estética femenina de los '50.

EJEMPLO 7 (paisajes)



Robert Delaunay. Eiffel Tower in Trees... 1909. Óleo sobre lienzo. Museo Solomon R. Guggenheim. New York. USA.

Sustancia del contenido: El tema es el paisaje de la Torre Eiffel rodeada de árboles, cuyos referentes son la **Torre** misma, los **árboles** que la rodean...

Fluidez: 2. Los elementos que dan fluidez a la obra, son la torre, varios árboles que rodean a la misma.

Flexibilidad: 2. Las categorías son la torre y los árboles.

Originalidad: 2. La Torre Eiffel no es un tema original, pues existen obras anteriores que tratan dicho tema, sin embargo, la especificidad del tema, los árboles que lo rodean dan cierta originalidad al tema tratado.

Elaboración: 2. La torre, los árboles que la rodean son los elementos para valorar la elaboración.

Coherencia interna: 5. Existe relación entre tema y forma, es la representación de lo artificial y natural que representa la torre y los árboles que la rodean. Igualmente entre la idea de paisaje y el espacio, ya que el paisaje es una forma de espacio.

Opacidad: 1. El paisaje de la Torre Eiffel es el tema principal de la obra, expuesto por la torre y los árboles que la rodean.

Forma del contenido: El **espacio** y los **objetos artificiales** y **naturales** son los elementos que dan forma al contenido.

Fluidez: 4. Los diferentes espacios, un primer espacio representado por árboles y un segundo espacio representado por la torre. Los objetos artificiales, torre y casas y objetos naturales, árboles, son los elementos que dan fluidez a la forma.

Flexibilidad: 2. El espacio y los objetos, son las categorías.

Originalidad: 1. No existe originalidad en el espacio representado por un paisaje u objetos artificiales o naturales.

Elaboración: 3. Varios espacios y los diferentes objetos, artificiales y naturales son los elementos que colaboran en el grado de elaboración.

Coherencia interna: 5. La relación entre forma y sustancia es recíproca. La torre y los árboles son una forma de representar la artificialidad y la naturalidad. Igualmente, un paisaje, representa un espacio.

Opacidad: 1. Existe clara evidencia para la percepción de los objetos artificiales y naturales en un espacio amenazante.

Sustancia de la expresión: Los materiales que componen la sustancia del contenido son los distintos colores de **óleo** y el **lienzo**.

Fluidez: 4. El óleo, alrededor de 10 tipos distintos de pigmentos, y el lienzo son los elementos a valorar.

Flexibilidad: 2. Óleo y lienzo son las categorías.

Originalidad: 1. Muchas son las obras previas con estos materiales.

Elaboración: 2. El óleo y el lienzo se valoran.

Coherencia interna: 1. No existe coherencia entre materiales y su organización o estructuración, los materiales son un vehículo para pintar aquello, no tienen ninguna correspondencia o significado buscado.

Opacidad: 1. Los materiales son claros.

Forma de la expresión: Composición en **varios planos**, un primer plano, muy cercano, cubierto por una especie de hojas de algún tipo de árbol que esconden partes de la torre; un segundo plano en el que aparece la torre deformada e inacabada en su verticalidad.

Existen sinuosas formas geométricas y colores que se repiten dando a la estructura **homogeneidad** y **dinamismo** que choca con la quietud del motivo pintado, creando una leve sensación de desconfianza que parte desde lo observado.

Los **objetos deformados** y los **espacios amenazantes** ayudan a crear desconfianza en la percepción del paisaje estableciendo relación interna entre la estructura de la obra y su discurso.

Fluidez: 4. Varios planos, primer plano, segundo plano y tercer plano, una estructura y organización de sinuosas formas geométricas, homogeneidad, dinamismo, objetos deformados, casas, árboles y torre, y los espacios amenazantes, son los elementos que dan fluidez.

Flexibilidad: 3. Los diferentes planos, la estructura dinámica y homogénea, los objetos deformados y amenazantes son las categorías.

Originalidad: 3. La composición por planos y colores que dan homogeneidad restan originalidad a la obra, que nos recuerda a otras obras *fauvistas*. El dinamismo estructural, la deformación de los objetos, los espacios que amenazan son aspectos que dan originalidad a la obra.

Elaboración: 3. La estructura de planos y la homogeneización de la misma a través del color, el dinamismo de la organización, los objetos deformados y los espacios amenazantes, son los elementos a valorar.

Coherencia interna: 2. No existe coherencia entre forma y sustancia de la expresión, sin embargo, sí existe entre el tema y la forma de la expresión, ya que el tema es una excusa para desplegar aspectos retóricos en relación al lenguaje artístico y la realidad social. Valoraremos con 1 punto ambas ideas que dan coherencia entre la sustancia del contenido y la forma de la expresión, ya que nos parece importante la relación existente entre el tema y la forma de la expresión.

Opacidad: 2. La homogeneidad del color y su ruptura de planos, choca contra la estructuración de los diferentes planos (primer plano, segundo plano, tercer plano), creando cierta incertidumbre en la percepción de la obra, igual que la deformación de los objetos.

EJEMPLO 8 (paisajes)



David Hockney. Un chapuzón mayor... 1967. Pintura acrílica sobre lienzo. 242,6 x 243,8 cm. *Tate Gallery*. Londres. Inglaterra.

David Hockney es uno de los mitos vivos de la pintura pop. Británico de nacimiento, se traslada pronto a California, donde enseguida se siente identificado con la luz, la cultura y el paisaje urbano de la región. A *bigger splash* es posiblemente su obra más conocida, y –aunque la sencillez de la

composición pudiese hacer creer lo contrario- más valientes en cuanto a la dificultad de plasmar en una composición de tal tamaño un evento de vida tan corta como un zambullido. El propio *Hockney* lo explicó así: “Me llevó dos semanas pintar un evento que dura dos segundos”.

"A *bigger splash*" nos traslada a un tranquilo día soleado en California, con un soberbio manejo de la luz que parece hacer recomendable ver la pintura con unas buenas gafas de sol. *Hockney* nos sitúa al borde de una piscina, en medio de una serena composición conseguida mediante líneas únicamente horizontales y verticales, a excepción de la diagonal formada por el trampolín. El artista ha captado el momento exacto en el que un personaje al que no podemos ver se lanza al agua, formando un gran *splash* que rompe momentáneamente la calma casi sagrada de la escena. Casi podemos escuchar el exuberante sonido del chapuzón mientras la suave y fresca brisa marina corre por nuestra espalda.

http://www.theartwolf.com/masterworks/hockney_es.htm

Sustancia del contenido: Un chapuzón, un baño en una piscina, es el tema de la obra, representado por **parte de una piscina, parte de un trampolín** y una **gran salpicadura**. Se complementa con la aparición en la escena de **parte de lo que podría ser un chalet**, una **terraza con silla** y, en último término, **dos palmeras**.

Fluidez: 4. Parte de una piscina y un trampolín, una gran salpicadura, parte de un chalet, una terraza con silla y dos palmeras son los elementos que hacen referencia al tema.

Flexibilidad: 4. La piscina, el trampolín, la terraza, el chalet y las palmeras son las categorías de representación.

Originalidad: 5. Un chapuzón, la representación de un interior con piscina, es una temática propia del arte *pop*.

Elaboración: 4. La piscina, el trampolín, la salpicadura, el chalet, la terraza, la silla, las dos palmeras, constituyen los elementos a valorar en la elaboración del tema.

Coherencia interna: 4. El chapuzón y un instante que se detiene en el tiempo, son tema y forma del contenido y encontramos entre ambos una relación recíproca, existirían muchas formas de representar un instante detenido en el tiempo (lo cual lo valoramos con un punto negativo), pero sin duda, ésta es una de ellas.

Opacidad: 1. Los elementos referenciales no oscurecen de ninguna forma el tema que nos ofrece la obra.

Forma del contenido: Un **instante que se detiene en el tiempo**, un **espacio frío en la aparente calidez sosegada** y un **objeto solitario** en un **espacio abierto** delante de un bloque **cerrado** son los referentes que dan forma al contenido.

Fluidez: 4. El tiempo, el espacio frío sobre la aparente calidez, un objeto solitario, un espacio abierto, un bloque cerrado son los elementos que dan forma al contenido.

Flexibilidad: 3. El tiempo, el espacio y los objetos son las categorías de referencia.

Originalidad: 3. El tiempo ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia, no, en cambio, la dicotomía que presenta la fría calidez propia de la vida moderna.

Elaboración: 3. El tiempo, la aparente calidez sosegada, los diferentes objetos, los distintos espacios, son los elementos referenciales por los que valoramos la elaboración.

Coherencia interna: 5. El instante detenido es representado por el tema, como decíamos existe una relación entre forma y sustancia, con la salvedad que el instante en el tiempo como elemento referencial es consecuencia del tema, sin otra posibilidad.

Opacidad: 2. Si los elementos referenciales a valorar son el tiempo detenido, el espacio frío en la aparente calidez, el objeto solitario y los distintos espacios, habría cierta dificultad en algunos de ellos. Como el tiempo y la paradoja de la fría calidez.

Sustancia de la expresión: Los materiales utilizados son **pintura acrílica** sobre **lienzo**.

Fluidez: 5. Los elementos referenciales a tener en cuenta son los distintos colores acrílicos (una variedad de más de 15) y el lienzo.

Flexibilidad: 2. Las categorías son la pintura acrílica y el lienzo.

Originalidad: 1. Desde los años 50 la pintura acrílica es propia de artistas como *Pollock* o *Rothko* y de artistas pop como *Warhol* o *Wesselmann*.

Elaboración: 1. Las pinturas y el lienzo son los materiales elegidos únicamente.

Coherencia interna: 5. Los colores puros y planos invitan a una estética superficial y algo sintética, mostrándonos cierta frialdad, tal y como es el acrílico, un tipo de pintura sintética e industrial.

Opacidad: 1. Reconocemos fácilmente los materiales, pero podría existir duda a la hora de identificar el acrílico.

Forma de la expresión: Superficies con **colores planos** son la tónica general de la obra, solamente **rota por la estela que deja el agua** después de un chapuzón. Estructura de colores planos que nos trasporta a la estética de lo diario y rutinario sin ningún tipo de matiz, excepto en la libertad alcanzada en lo efímero de un momento. Recordándonos a todos aquellos momentos en los que la fugacidad del tiempo libera nuestro espíritu de la cotidianidad del tiempo. Un ejemplo es la posibilidad de interpretar el trampolín como símbolo fálico masculino que invita a entender la obra como el éxtasis de la sexualidad.

A parte de su fugacidad, el **tiempo** juega un papel incierto, no sabemos si algo se ha lanzado o volverá hacia atrás como si se estuviera rebobinando, es la incertidumbre generada por una lectura de la estructura occidental de izquierda a derecha.

En cierto modo, es la **representación paradójica** de la realidad vital, en la que la esencia del ser humano está fuera de su propia mente, en las opciones con las que nos inunda la realidad.

Al fin y la cabo, parece que las obras nos transporta a la sociedad de consumo, donde la felicidad y el sentido de la vida se convierten en algo tan superficial que se reduce al momento de la compra de un objeto.

Fluidez: 4. Los colores planos, la paradoja del tiempo, la estela del agua, la representación artificial de la realidad, lo diario y rutinario, la felicidad fugaz, lo espiritual, la sexualidad, el rebobinado hacia adelante o atrás, la frialdad de lo sintético, etc., son entre otros aspectos, elementos a valorar.

Flexibilidad: 3. Los planos de color, la fugacidad y lo sintético son las categorías que definen la forma de la expresión.

Originalidad: 2. Elementos estructurales como los planos de color, representación de exteriores e interiores y elementos narrativos como la proposición sintética de una sociedad superficial, existen en otras obras de arte pop. Si es cierto, que la originalidad de esta obra, consiste en la obra en sí misma, es decir, en la paralización de un momento un tanto paradójico y expuesto con un chapuzón.

Elaboración: 3. La valoramos así debido a los elementos estructurales, planos de color y ruptura de esos planos a través de la mancha y objetos a imagen de la realidad; y por los elementos discursivos, la paralización de un momento en la acción de saltar a la piscina y las diferentes ideas que la obra invita a interpretar.

Coherencia interna: 5. Como decíamos la frialdad y superficialidad que denota la utilización del acrílico debido a la utilización del color puro y por su origen sintético e industrial es un vínculo recíproco entre discurso, estructura y material.

Opacidad: 2. Elementos estructurales como los planos de color, la ruptura de los planos por la mancha que representa el chapuzón, dan cierta ambigüedad a la interpretación de la obra.

EJEMPLO 9 (retratos)



László Moholy-Nagy. Head... 1926. Gelatina de plata. 37 x 27 cm. The Museum of Modern Art. New York. U.S.A.

El término *abstracción*, como, generalmente, es aplicado a la fotografía, es engañoso. Las fotografías completamente indescifrables son muy raras y por lo general, bastante aburridas. Más frecuentes e interesantes son las imágenes de este tipo, en la que una configuración formal desconocida compite por llamar nuestra atención vinculándonos hacia la materia, que en este caso, es el rostro de la mujer. Esta competencia es el verdadero

sujeto de la imagen.

Moholy-Nagy enseñó en la Bauhaus en Alemania entre 1920 y 1933. Comenzó su carrera como pintor, pero a mediados de los años 1920 llegó a considerar la fotografía como el lenguaje visual universal de la era moderna porque es impersonal y mecánico y, por tanto, el objetivo no importa como podría ser lo inesperado de los resultados. Quizás fue, precisamente, el carácter imprevisible de la fotografía lo que amó, porque conoció nuevas experiencias.

En 1925 publicó un libro titulado *Pintura, Fotografía, Cine*, que ilustró muchos caminos en los cuales la fotografía desafiaba los viejos hábitos de la vista - mostrando cosas muy distantes o muy pequeñas, por ejemplo, o alzando y bajando la vista. La gran mayoría de las ilustraciones son obra de científicos, periodistas, aficionados, ilustradores y no de los artistas. El mensaje era claro: la fotografía ha revolucionado la visión moderna sin la ayuda de "arte".⁴⁹

⁴⁹ *The term abstraction, as it is generally applied to photography, is misleading. Completely*

Sustancia del contenido: El tema que trata la obra, es el **retrato** de una mujer, aunque la ambigüedad tendría cabida en la discusión temática. No sólo la cara muestra la duda de la feminidad o masculinidad, sino que el **título** *Head* crea la incertidumbre al no identificar el género.

Fluidez: 3. Cada ojo, boca, nariz, suavidad visual de la piel, contornos y título hace que el tema de la obra sea el retrato aparentemente de una mujer.

Flexibilidad: 3. Las categorías que definen el retrato son los distintos elementos que componen una cabeza. La suavidad de la piel y sus contornos hacen presuponer en su feminidad y la generalidad del título nos hace dudar.

Originalidad: 2. Valoramos aquí la originalidad del tema. El retrato de una mujer es una temática ya utilizada, sin embargo, como creemos que existe cierta ambivalencia en la representación de la cabeza, ponemos en duda nuestro juicio. Los elementos que nos hacen dudar son el título, por dar un carácter andrógono y los elementos que constituyen el rostro.

Indecipherable photographs are quite rare and usually quite boring. More common and more interesting are pictures such as this one, in which an unfamiliar configuration of form competes for our attention with what we are inclined to call the subject—in this case, the woman's face. That competition is the true subject of the picture.

Moholy-Nagy taught at the Bauhaus in Germany between 1920 and 1933. He began his career as a painter, but in the mid-1920s he came to regard photography as the universal visual language of the modern era because it was mechanical and impersonal and, therefore, objective—no matter how unexpected the results might be. Perhaps it was precisely the unpredictability of photography that he loved, because it unveiled fresh experiences.

*In 1925 he published a picture book titled *Painting, Photography, Film*, which illustrated the many ways in which photography challenged old habits of seeing—by showing very distant or very small things, for example, or by looking up or down. The great majority of the illustrations were the work of scientists, journalists, amateurs, and illustrators—not of artists. The message was clear: photography had revolutionized modern vision without the aid of "art."*

Publication excerpt *The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999, p. 123*

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4048&page_number=2&template_id=1&sort_order=1

Elaboración: 3. Los contornos suaves, , el título y los elementos que componen la cabeza son los elementos que valoramos para la elaboración.

Coherencia interna: 5. Existe una relación clara entre la sustancia del contenido y la forma, ya que en el tema de la obra aparece la misma dicotomía que representaría, por ejemplo, el aspecto temporal.

Opacidad: 2. La temática es clara, es un retrato, lo que no es concluyente es si femenino o masculino, pese a que uno de los caminos pueda tener más peso. Los elementos que dan claridad al tema son la cabeza en sí, los elementos que la componen y el título.

Forma del contenido: La forma del contenido está constituida por un **rostro** que se ha **detenido en el tiempo**, la luz y la sombra nos lo indican.

Fluidez: 2. Un rostro y el tiempo son los elementos referenciales que dan forma al contenido, estando el tiempo representado a su vez por la luz y la sombra y por la tersidad de la superficie del rostro.

Flexibilidad: 2. Dos son las categorías el rostro y el tiempo.

Originalidad: 3. No existe originalidad en un retrato, pero sí existe en la idea de tiempo detenido a través de la captación de luz real y no interpretada por el artista plástico.

Elaboración: 3. Un rostro, la superficie iluminada y la superficie en sombra son los tres elementos que utilizamos para valorar la elaboración.

Coherencia interna: 5. Existe cierta relación entre los elementos que constituyen el tema y aquellos que le dan forma. La ambigüedad en el retrato y la captación de la luz y la sombra son elementos que vinculan el tema y la forma.

Opacidad: 1. Los elementos se identifican fácilmente.

Sustancia de la expresión: La obra que se nos presenta es una fotografía, cuyo material utilizado es la **gelatina de plata**.

Fluidez: 2. El material utilizado es la gelatina de plata.

Flexibilidad: 1. El material fotográfico es la única categoría de referencia.

Originalidad: 3. La obra como material fotográfico es muy original.

Elaboración: 2. La gelatina de plata es el elemento de referencia material.

Coherencia interna: 5. El juego de luces y sombras de luz natural atrapadas en el tiempo sobre un primer plano radical está en plena relación con el material fotográfico utilizado.

Opacidad: 4. El material fotográfico es identificable, pero no su composición.

Forma de la expresión: La obra como **fotografía** en **blanco y negro** es el primer elemento que da forma al material.

La obra se organiza desde y para el rostro de la mujer, el cual es presentado en un **primer plano** radical, más que como un rostro, **como objeto de incidencia** para buscar el **juego de luces y sombras**. *Más frecuentes e interesantes son las imágenes de este tipo, en la que una configuración formal desconocida compite por llamar nuestra atención vinculándonos hacia la materia, que en este caso, es el rostro de la mujer. Esta competencia es el verdadero sujeto de la imagen.*

Publication excerpt *The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999, p. 123*

¿Es la cabeza la **parte importante** de la obra o es simplemente la **excusa** para la **captación** de la luz, convirtiendo el rostro en un **simple objeto** sin más género que el de ser un objeto neutro?

Fluidez: 5. El blanco y el negro y su variedad, el primer plano radical, el rostro como objeto de incidencia y el juego de luces y sombras, y sus distinciones son los elementos que componen la forma de la expresión.

Flexibilidad: 2. La gama de grises, el primer plano, el objeto de incidencia y la luz y la sombra son las categorías de referencia en la forma.

Originalidad: 3. Al ser una fotografía que data de 1926 y ser presentada como objeto estético, además la idea de que el rostro sea una simple excusa para dar rienda suelta al elemento fotográfico, la luz, convierte a la obra en un objeto original.

Elaboración: 1. El rostro como objeto y la luz son elementos manipulables en la ejecución del proceso fotográfico hacia la obra final.

Coherencia interna: 5. La captación del rostro en primer plano y su presentación como objeto o sujeto fotográfico vinculan la forma de la expresión con el material utilizado, necesario para la comprensión del rostro como objeto de incidencia lumínica.

Opacidad: 3. La luz, la gama de grises, hacen que la forma sea comprensible, sin embargo, su interpretación no se ve tan clara cuando entendemos la cabeza como metáfora narrativa planteada por la ejecución del género fotográfico.

EJEMPLO 10 (retratos)



Roy Lichtenstein. *Drowning Girl...* 1963. Óleo y polímeros sintéticos de pintura sobre lienzo. 171.6 x 169.5 cm. Philip Johnson Fund and gift of Mr. and Mrs. Bagley Wright. The Museum of Modern Art. New York. U.S.A.

Sustancia del contenido: Los elementos que hacen referencia al tema son la cabeza de una mujer cubierta hasta la barbilla de algún tipo de sustancia y el propio título de la obra *Drowning Girl*. Siendo el tema de la obra el **ahogamiento** de una mujer.

Fluidez: 2. Los elementos referenciales son la cabeza de la mujer, la sustancia que la rodea, la mano, el hombro y el título de la obra.

Flexibilidad: 2. La cabeza de la mujer, parte de las extremidades, el líquido y el título son las categorías por las que valoramos la flexibilidad.

Originalidad: 4. Podemos considerar el tema de la obra como original.

Elaboración: 3. La cabeza, la mano, el hombro, el líquido y la forma por la que engulle, el título, son los elementos por los que valoramos la elaboración.

Coherencia interna: 5. El tema, el ahogamiento, y la forma del contenido, un instante que ha sido detenido en un espacio, son dos aspectos de sustancia y forma relacionados.

Opacidad: 1. El tema es claro, y nada difiere su entendimiento.

Forma del contenido: Un **espacio viscoso**, un **instante detenido** aunque **desarrollándose** y parte del **figurema femenino**, son los elementos que dan forma al contenido.

Fluidez: 5. El espacio viscoso, alimentado por cada forma que contribuye a su aspecto, el instante detenido y el figurema femenino desmembrado en tres partes, cabeza, hombro y mano, son los elementos que dan forma al contenido.

Flexibilidad: 3. El espacio viscoso, el instante detenido y el figurema femenino son las categorías que encontramos.

Originalidad: 4. Un instante que se detiene es una aspecto temporal del que dudamos de su originalidad, ya lo trataron los impresionistas, por ejemplo. Sin embargo el espacio viscoso y el figurema femenino, sí son aspectos que dan cierta originalidad a la forma del contenido.

Elaboración: 2. El espacio viscoso, el instante detenido y el figurema femenino son los elementos que tomamos en cuenta para la elaboración.

Coherencia interna: 4. El vínculo entre forma del contenido y tema es recíproco, el tema es representado en un instante que se detiene, el ahogamiento. El tiempo paralizado puede generar distintos temas y este es uno de ellos, por tanto, existe una gran coherencia entre sustancia y forma, pero podría haber dirimido de otro modo.

Opacidad: 1. El espacio viscoso y el figurema femenino son referente claros, no es tal el caso de el instante detenido en el tiempo.

Sustancia de la expresión: Los materiales utilizados son **óleo**, **polímeros sintéticos** de pintura y **lienzo**.

Fluidez: 2. El óleo, el lienzo, los polímeros sintéticos y seis colores variados son los elementos.

Flexibilidad: 2. Óleo, polímeros sintéticos y lienzo son las categorías.

Originalidad: 1. No existe originalidad entre óleo y lienzo, algo de duda quedaría en el uso de polímeros sintéticos, propios y habituales en el arte pop.

Elaboración: 2. La utilización de seis colores diferentes son los elementos materiales tenidos en cuenta para la elaboración.

Coherencia interna: 5. Los polímeros sintéticos son usados por los artistas pop, quizá para darle un aspecto más comercial y menos personal. Por este camino, encontramos un vínculo, entre el aspecto comercial, los colores planos y los colores puros sintéticos que no juegan con el espíritu humano.

Opacidad: 2. Se puede conocer el material utilizado, pero el óleo y los polímeros sintéticos se pueden confundir.

Forma de la expresión: Los **colores planos** en toda la superficie del lienzo, además de la **demarcación de los contornos** y una **nube de diálogo** (*I don't care! I'd rather sink than call Brad for help!...* ¡No me preocupo! ¡Preferiría hundirme que pedir ayuda a Brad!) hacen que la obra nos recuerde a una **viñeta de cómics**. A su vez, los colores planos, alejados de la realidad y sin volúmenes dan un aspecto sintético, frío y comercial.

Las formas rellenas de color ofrecen **dinamismo** a la escena pareciendo que la obra no se detiene en sí misma, sino que seguirá avanzando hasta terminar su cometido.

Fluidez: 3. Los colores planos y puros, los contornos delimitados, la nube de diálogo, el aspecto de viñeta de cómics, el carácter sintético, frío y comercial y el dinamismo estructural son elementos referenciales que dan forma al material seleccionado.

Flexibilidad: 3. Los colores planos, puros, la delimitación de los contornos y el dinamismo son las categorías en lo que se refiere a estructura, y en lo que se refiere al discurso el aspecto comercial es la categoría.

Originalidad: 4. No existe originalidad en los colores planos y puros, tampoco en su carácter sintético, frío y comercial, sin embargo, sí encontramos originalidad en el aspecto de cómics que toma la obra.

Elaboración: 3. Los colores planos, puros, los contornos delimitados, el dinamismo, la nube de diálogo y su carácter comercial son los aspectos a tener en cuenta en su elaboración.

Coherencia interna: 5. El carácter comercial, sintético y frío, el aspecto de cómics y la organización de los colores y su ejecución están relacionados con el material seleccionado por la característica sintética y comercial y la utilización de los colores puros sin mezclar.

Opacidad: 1. El carácter sintético y comercial es quizá la idea más compleja para su entendimiento.

EJEMPLO 11 (otros)



Marcel Duchamp. Rueda de bicicleta... 1913 (la original es de 1913, aunque está perdida, ésta en concreto es de 1951). Rueda de metal montada sobre taburete de madera pintada. 129,5 x 63,5 x 41,9 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. USA.

- Aunque *Duchamp* había reunido los objetos fabricados en su estudio en París, no sería hasta que fue a Nueva York cuando los identificó como categoría de arte, dando el nombre en Inglés "*Readymade*" a cualquier objeto comprado ", como una escultura ya hecha." Cuando el modificaba estos objetos, por ejemplo, montar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina, los llamó "*Readymades* asistido". *Duchamp*, más tarde recordó que

la *rueda de bicicleta* se creó como una "distracción": "Disfrutaba viendo esto, simplemente como disfruto mirando las llamas que bailan en la chimenea".⁵⁰

- La *Rueda de bicicleta* de *Duchamp* es el primer *Readymade*, una clase de obra de arte que plantea preguntas fundamentales acerca de la creación artística y, de hecho, sobre la propia definición del arte. Este ejemplo es en realidad una

⁵⁰ - Although *Duchamp* had collected manufactured objects in his studio in Paris, it was not until he came to New York that he identified them as a category of art, giving the English name "*Readymade*" to any object purchased "as a sculpture already made." When he modified these objects, for example by mounting a bicycle wheel on a kitchen stool, he called them "*Assisted Readymades*." *Duchamp* later recalled that the original *Bicycle Wheel* was created as a "distraction": "I enjoyed looking at it, just as I enjoy looking at the flames dancing in a fireplace."

Gallery label text *Dada*, June 18–September 11, 2006

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1634&page_number=7&template_id=1&sort_order=1

"*Readymade asistido*": un objeto (una rueda de bicicleta), ligeramente modificado, en este caso por ser montado al revés en otro objeto común (un taburete de cocina). *Duchamp* no fue el primero en secuestrar objetos de la vida cotidiana para el arte, los cubistas lo habían hecho en los collages, que, sin embargo, requerían el juicio estético en la elaboración y comercialización de materiales. El *Readymade*, por otro lado, implicó que la producción de arte no era más que un asunto de selección, de elección de un objeto preexistente. En subvertir radicalmente las anteriores suposiciones acerca de lo que entraña el proceso de creación artística, esta idea tuvo enorme influencia sobre artistas posteriores, especialmente después de la gran difusión en los años 1950 y 1960 del pensamiento de *Duchamp*.

Los componentes de la *rueda de bicicleta*, siendo producidos en masa, son anónimos, idénticos o similares a muchos otros. Además, el hecho de que esta versión de la pieza no sea la original parece intrascendente, al menos en términos de experiencia visual. (Después de haber perdido la *rueda de bicicleta*, *Duchamp* simplemente la rehizo casi cuatro décadas más tarde.) *Duchamp* decía estar a favor de la labor de la apariencia, "al sentir que el girar de la rueda es muy suave". Incluso ahora, una *rueda de bicicleta* mantiene una sorpresa visual absurda. Su mayor fuerza, sin embargo, es como propuesta conceptual.⁵¹

⁵¹ - *Bicycle Wheel is Duchamp's first Readymade, a class of artworks that raised fundamental questions about artmaking and, in fact, about art's very definition. This example is actually an "assisted Readymade": a common object (a bicycle wheel) slightly altered, in this case by being mounted upside-down on another common object (a kitchen stool). Duchamp was not the first to kidnap everyday stuff for art; the Cubists had done so in collages, which, however, required aesthetic judgment in the shaping and placing of materials. The Readymade, on the other hand, implied that the production of art need be no more than a matter of selection—of choosing a preexisting object. In radically subverting earlier assumptions about what the artmaking process entailed, this idea had enormous influence on later artists, particularly after the broader dissemination of Duchamp's thought in the 1950s and 1960s.*

The components of Bicycle Wheel, being mass-produced, are anonymous, identical or similar to countless others. In addition, the fact that this version of the piece is not the original seems inconsequential, at least in terms of visual experience. (Having lost the original Bicycle Wheel, Duchamp simply remade it almost four decades later.) Duchamp claimed to like the work's appearance, "to feel that the wheel turning was very soothing." Even now, Bicycle Wheel retains an absurdist visual surprise. Its greatest power, however, is as a conceptual proposition.

- La Rueda de Bicicleta original fue olvidada en París cuando *Duchamp* se embarcó hacia Nueva York en 1915. Hizo una réplica para su estudio de Nueva York alrededor de 1916, que más tarde también desapareció.

Duchamp describió este trabajo en una entrevista con *Pierre Cabanne*:

"... cuando puse una rueda de bicicleta con la horquilla hacia abajo sobre un taburete, no había ninguna idea de un ' *readymade*, ' u otra cosa. Era simplemente una distracción. No tenía ninguna razón especial para hacerlo, o cualquier intención de exposición o de descripción de algo".

Y comentó a *Arturo Schwarz*:

"Ver que la rueda que gira era muy relajante, muy consoladora, una especie de apertura de caminos sobre otras cosas de la vida material diaria. Me gustó la idea de tener una rueda de bicicleta en mi estudio. Disfruté mirándola, tal como disfruto mirando las llamas que bailan en una chimenea". ⁵²

Publication excerpt *The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999, p. 87*

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1634&page_number=7&template_id=1&sort_order=1

⁵² - *The original Bicycle Wheel was left behind in Paris when Duchamp sailed to New York in 1915. He made a replica for his New York studio around 1916, which later also disappeared.*

Duchamp described this work in an interview with Pierre Cabanne:

"...when I put a bicycle wheel on a stool the fork down, there was no idea of a 'readymade,' or anything else. It was just a distraction. I didn't have any special reason to do it, or any intention of showing it or describing anything."

And he remarked to Arturo Schwarz:

"To see that wheel turning was very soothing, very comforting, a sort of opening of avenues on other things than material life of every day. I liked the idea of having a bicycle wheel in my studio. I enjoyed looking at it, just as I enjoy looking at the flames dancing in a fireplace."

Publication excerpt *Anne D'Harnoncourt and Kynaston McShine, eds., Marcel Duchamp, New York:*

- *La rueda de la bicicleta* fue el primer *Readymades* de *Marcel Duchamp* y es probablemente el más conocido. Aunque, un año o dos antes, el collage cubista había introducido materiales comunes en el arte, los *Readymades* constituían un intento de crear radicales anti-arte. Por el simple hecho de montar una rueda en un taburete, *Duchamp* redujo el heroico proceso de creación artística a una mera selección: cualquier artefacto producido en masa puede convertirse en arte, a la vista del espectador, si se ha elegido y aislado dentro de un contexto artístico. "Todo es arte si un artista dice que lo es" convirtiéndose en uno de los principios fundamentales del arte del siglo XX. *Duchamp* proveyó a generaciones de artistas con la licencia para elegir cualquier cosa y forma, la materia, los materiales como arte o por el arte, y las implicaciones de este concepto siguen estando vigentes hoy.

La rueda de la bicicleta también ha sido citada como la primera escultura cinética. Indudablemente, tales obras de ensamblajes irracionales de partes de máquinas de *Jean Tinguely* son el resultado de su hilado insustancial.

En realidad, se trata de un "*Readymade asistido*", ya que la rueda ha sido montada sobre otro objeto y, por tanto, transformada a un grado mínimo, además de ser desnaturalizada por haber sido puesta boca arriba. No fue seleccionada por su belleza (aunque hoy puede parecer hermosa), sino debido a su total falta de originalidad. De hecho, cuando el original de 1913 se perdió, simplemente *Duchamp* en 1916 lo sustituyó por otro, que a su vez se había perdido. Ésta, la tercera versión, se hizo en 1951 para la Galería Sidney Janis de la exposición "Clímax en el arte del siglo XX, 1913." El Sr. Janis encuentra la rueda y la horquilla en París llevándolos de vuelta a Nueva York, donde se compró el taburete y reconstruyó la pieza de *Duchamp*. (La firma se añadió después, en 1959.) Desde entonces, otras dos

The Museum of Modern Art, 1973, p. 270

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1634&page_number=7&template_id=1&sort_order=1

versiones se han hecho, para exposiciones en Estocolmo, 1961, y Londres, 1963, y en 1964 la Galería Schwarz, produjo en Milán, bajo la supervisión del artista, varias copias en una edición de ocho ejemplares numerados y firmados.⁵³

Sustancia del contenido: La distracción que produce el girar de la rueda es el concepto que subyace en los elementos que conforman el tema. “Disfrutaba viendo esto, simplemente como disfruto mirando las llamas que bailan en la chimenea”. (*Gallery label text Dada, June 18–September 11, 2006*)

Fluidez: 2. La rueda y su movimiento son los elementos que dan fluidez a la sustancia del contenido.

Flexibilidad: 2. El movimiento es la categoría de referencia.

⁵³ - *The Bicycle Wheel was the first of Marcel Duchamp's Readymades and is probably the best known. Although, a year or two earlier, Cubist collage had introduced commonplace materials into art, the Readymades constituted a radical attempt to create anti-art. By the simple act of mounting a wheel on a stool, Duchamp reduced the heroic art-making process to one of mere selection: any mass-produced artifact can become art, in the spectator's view, if it has been chosen and isolated within an art context. "Anything is art if an artist says it is" has become one of the key tenets of twentieth-century art. Duchamp provided generations of artists with the license to choose anything at all—form, subject matter, materials—as art or for art, and the implications of this concept are still being pursued today.*

The Bicycle Wheel has also been cited as the first kinetic sculpture. Undoubtedly, such works as Jean Tinguely's irrational assemblages of machine parts are the outcome of its pointless spinning.

Actually, this is an "assisted Readymade," since the wheel has been mounted on another object and therefore "transformed" to a minimal extent, as well as being further denatured by having been turned upside down. It was selected not because of its beauty (though it may seem beautiful today), but because of its total lack of uniqueness. In fact, when the 1913 original was lost, Duchamp in 1916 simply replaced it by another, which in turn was lost. This, the third version, was made in 1951 for the Sidney Janis Gallery's exhibition "Climax in 20th Century Art, 1913." Mr. Janis found the wheel and fork in Paris and brought them back to New York, where the stool was bought and the piece reconstructed by Duchamp. (The signature was added later, in 1959.) Since then, two other versions have been made, for exhibitions in Stockholm, 1961, and London, 1963; and in 1964 the Galleria Schwarz in Milan produced, under the artist's supervision, a multiple in an edition of eight signed and numbered copies. Lucy Lippard

Publication excerpt *Three Generations of Twentieth-Century Art: The Sidney and Harriet Janis Collection of The Museum of Modern Art, New York: The Museum of Modern Art, 1972, p. 48*

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1634&page_number=7&template_id=1&sort_order=1

Originalidad: 5. No existe precedente alguno a esta obra.

Elaboración: 2. La rueda de bicicleta y la posibilidad de movimiento son los elementos que hacen referencia a la elaboración.

Coherencia interna: 5. Si el tema es la distracción y la forma es la de un objeto dinámico sobre uno estático para ser experimentado, el vínculo es total, ya que el cometido de los elementos referenciales, rueda y movimiento, buscan el dinamismo para distraer, para ser experimentados en la mente del espectador.

Opacidad: 3. El tema es la distracción, los elementos referenciales, la rueda y su movimiento. No parece que haya duda sobre la claridad del tema.

Forma del contenido: La distracción producida por un **objeto dinámico** sobre otro **objeto estático** para un **espacio ideal**, que es la mente del observador, donde se produce la construcción de la obra como experiencia, son los elementos que dan forma al contenido.

Fluidez: 2. Un objeto dinámico, un objeto estático y un espacio ideal, son los elementos referenciales que dan forma.

Flexibilidad: 2. Un objeto dinámico, otro estático y el espacio ideal son las categorías.

Originalidad: 5. Es muy original, posteriormente se pensará incluso que esta obra fue el primer objeto de arte cinético, por su dinamismo.

Elaboración: 3. El objeto dinámico y estático y el espacio ideal son los elementos de referencia para valorar la elaboración.

Coherencia interna: 5. Como dijimos, la coherencia es recíproca, para el tema de la obra, la distracción, el dinamismo es imprescindible, y éste lo consigue a través de un objeto dinámico sobre uno estático.

Opacidad: 1. Creo que la característica formal de los elementos es clara, objeto dinámico, estático y espacio ideal.

Sustancia de la expresión: Los materiales que conforman la obra son una **rueda de metal** y un **taburete de madera pintado**. Son materiales de la vida cotidiana que han sido elevados a la categoría de arte. La rueda sobre el taburete es un *ready made*, lo que significa “ya hecho”, refiriéndose a la utilización de materiales prefabricados y manipulados al antojo del propio artista.

Fluidez: 3. La rueda de metal y sus componentes, radios, tornillos, bastidor, etc., y un taburete de cocina pintado son los materiales seleccionados.

Flexibilidad: 3. La rueda de metal, el bastidor y el taburete son las categorías.

Originalidad: 4. Aunque, un año o dos antes, el collage cubista había introducido materiales comunes en el arte... (**Publication excerpt** Anne D'Harnoncourt and Kynaston McShine, eds., *Marcel Duchamp, New York: The Museum of Modern Art, 1973, p. 270*)

Elaboración: 2. La rueda de bicicleta y el taburete son los elementos a valorar.

Coherencia interna: 5. Los materiales son seleccionados de objetos ya creados lo que hace que el discurso de la obra cuestione la tradición de los materiales artísticos.

Opacidad: 1. Los materiales son claros.

Forma de la expresión: La estructura **estética** y **antiéstica** que toman los materiales forma la expresión. **Estructura aparente** y **dinámica** que hace que la obra tenga que ser experimentada para entender su sentido, tal y como *Duchamp* defendía “el girar de la rueda parece muy suave”. (**Publication excerpt** *The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999, p. 87*).

Pero no sólo la apariencia producida por la estética tanto dinámica o estática es el discurso que nos deja la obra, ya que el tipo de **materiales** utilizados, una vez **transfigurados**, cuestionan la definición misma del arte. *Cualquier artefacto producido en masa puede convertirse en arte, a la vista del espectador, si se ha*

elegido y aislado dentro de un contexto artístico. "Todo es arte si un artista dice que lo es". (Publication excerpt Three Generations of Twentieth-Century Art: The Sidney and Harriet Janis Collection of The Museum of Modern Art, New York: The Museum of Modern Art, 1972, p. 48).

Fluidez: 2. Estructura aparente, dinámica, necesidad de experimentación, transfiguración de los materiales y obra antiestética y estética son los elementos que dan fluidez.

Flexibilidad: 2. Estructura estética y estructura antiestética son las categorías.

Originalidad: 5. La utilización de materiales ya fabricados, su ensamblaje y su transfiguración como objeto artístico, que por su estética, según *Duchamp* era una obra de arte y por su no estética también lo es, según aquellos que piensan que el discurso de la obra revela un planteamiento sobre la propia definición del arte.

Elaboración: 5. Estructura y organización estética y antiestética, por su identidad y aportación conceptual y por la transfiguración valoramos la elaboración.

Coherencia interna: 5. Los materiales representan el punto de partida para su transfiguración, sin ellos no es posible construir el planteamiento conceptual de la obra, en el que utiliza materiales ya fabricados, los ensambla y al exponerlos el artista como arte, se convierte en arte, estando el arte en todos los objetos, sólo es el artista quien tiene que transfigurarlos, es la nueva esencia del objeto artístico.

Opacidad: 4. No es una obra opaca en el sentido de experimentarla a través de su estética, pero sí lo es cuando nos invade su discurso sobre el significado del arte.

EJEMPLO 12 (otros)



Sol Lewitt. Proyecto de serie I... 1966. Acero esmaltado al horno. Unidades de aluminio esmaltado al horno. 50,8 x 398,9 x 398,9 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. USA.

La obra de *LeWitt* surgió junto a los movimientos artísticos Minimalistas y Conceptuales de los años 1960, y combina las calidades de ambos. Como los Minimalistas, a menudo usa formas simples básicas, en la creencia que "usando formas complejas básicas sólo interrumpe la unidad del todo"; como los conceptualistas, comienza con una idea más que con una forma, iniciando un proceso que obedece ciertas reglas, y que determina la forma de juego por sí mismo. La premisa de *Proyecto de serie* exige la combinación y la recombinación de cuadrados de aluminio esmaltado tanto abiertos como cerrados, cubos, y las extensiones de estas formas, todo puesto en una rejilla. Tanto intrincado como metódico, el sistema produce un campo visual que da todas las pruebas a sus espectadores que tienen que desenredar su lógica.

En un texto que acompaña al *Proyecto de serie*, *LeWitt* escribió, "el objetivo del artista no sería instruir al espectador, pero sí darle la información. El espectador entiende que esta información es secundaria al artista; ya que el artista no puede prever el entendimiento de todos sus espectadores. Siguiendo su premisa predetermina su conclusión evitando la subjetividad. La posibilidad, el gusto, o

formas inconscientemente recordadas no jugarían ningún papel en el resultado. El artista de serie no trata de producir un objeto bello o misterioso, sino que trata de emular las funciones de un empleado que cataloga los resultados de su premisa”.⁵⁴

Sustancia del contenido: El tema de la obra es **la serie y la catalogación**, El siguiente texto, escrito por *Lewitt*, acompaña la obra *“el objetivo del artista no sería instruir al espectador, pero sí darle la información. El espectador entiende que esta información es secundaria al artista; ya que el artista no puede prever el entendimiento de todos sus espectadores. Siguiendo su premisa predetermina su conclusión evitando la subjetividad. La posibilidad, el gusto, o formas inconscientemente recordadas no jugarían ningún papel en el resultado. El artista de serie no trata de producir un objeto bello o misterioso, sino que trata de emular las funciones de un empleado que cataloga los resultados de su premisa”* (**Publication excerpt** The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999, p. 272).

⁵⁴ *LeWitt's work emerged alongside the Minimalist and Conceptual art movements of the 1960s, and combines qualities of both. Like the Minimalists, he often uses simple basic forms, in the belief that "using complex basic forms only disrupts the unity of the whole"; like the Conceptualists, he starts with an idea rather than a form, initiating a process that obeys certain rules, and that determines the form by playing itself out. The premise of Serial Project demands the combination and recombination of both open and closed enameled aluminum squares, cubes, and extensions of these shapes, all laid in a grid. Both intricate and methodical, the system produces a visual field that gives its viewers all the evidence they need to unravel its logic.*

In a text accompanying Serial Project, LeWitt wrote, "The aim of the artist would not be to instruct the viewer but to give him information. Whether the viewer understands this information is incidental to the artist; he cannot foresee the understanding of all his viewers. He would follow his predetermined premise to its conclusion avoiding subjectivity. Chance, taste, or unconsciously remembered forms would play no part in the outcome. The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloging the results of his premise."

Publication excerpt The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999, p. 272

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3528&page_number=3&template_id=1&sort_order=1

Fluidez: 2. La serie y la catalogación son el tema de la obra al que hace referencia el texto que acompaña a la obra y el título *Proyecto de serie I*, además de los cubos.

Flexibilidad: 3. Los cubos, el título y el texto son las categorías de referencia.

Originalidad: 4. La temática es el concepto de la fabricación en serie y la catalogación, tema original, aunque la fabricación en serie como concepto es tratada en el arte pop, no es tal, el caso de la catalogación.

Elaboración: 3. El título, el texto adjunto y los cubos son los elementos a valorar.

Coherencia interna: 5. La temática es la serie y la catalogación, y la forma un grupo de objetos iguales y distintos pero dentro de unos cánones colocados sobre un espacio visual seriado. La temática es la causa de la forma, aunque también, la forma es la causa del tema, por tanto, podemos decir que existe un vínculo entre la sustancia y la forma.

Opacidad: 2. El texto adjunto, el título y los cubos son elementos que, en cierto modo, dan claridad al confuso tema.

Forma del contenido: Los elementos que dan forma al tema son **objetos seriados** colocados en un **espacio visual seriado**.

Fluidez: 5. Todos los objetos y formas del espacio marcado son los elementos de referencia.

Flexibilidad: 2. Objetos y formas del espacio.

Originalidad: 1. Existe una obra de *Joseph Cornell* de los años '40 y llamada *farmacia* cuyos objetos seriados y separados por categorías y organizados dentro de un espacio nos recuerda a la obra que nos ocupa, así la originalidad de la forma del contenido quedaría en entredicho.

Elaboración: 5. Los objeto seriados y el espacio marcado y seriado son los elementos a valorar en la elaboración.

Coherencia interna: 3. Como decíamos la temática es causa y consecuencia de la forma del contenido, forma e idea previas, sin embargo, hay otras finalidades temáticas con dicha representación formal, como la *farmacia* de *Joseph Cornell*, con lo que la relación es necesaria siempre que exista el concepto temático de serie y catalogación.

Opacidad: 3. Los objetos seriados y el espacio visual seriado son claros.

Sustancia de la expresión: **Acero** y **aluminio** esmaltados al horno son los materiales utilizados.

Fluidez: 3. Acero y aluminio son los materiales seleccionados.

Flexibilidad: 2. El acero y el aluminio son las categorías.

Originalidad: 3. El acero y el aluminio son materiales más comunes, sin embargo, al estar esmaltados al horno les da un aspecto distintos y original.

Elaboración: 2. EL acero y el aluminio, ambos esmaltados al horno, son los elementos que valoramos para el grado de elaboración.

Coherencia interna: 5. Tanto el acero como el aluminio nos recuerdan a materiales industriales. Por tanto, los materiales en sí mismos son metáfora del discurso retórico de la obra, en el que la estructura, y también el carácter y forma de los materiales evocan una realidad seriada y catalogada. Así que existe una relación entre la sustancia y la forma de la expresión.

Opacidad: 1. Los materiales son identificables fácilmente.

Forma de la expresión: Los elementos que dan forma a la expresión son de influencia **conceptual** y **minimalista**. **Cubos** y **rectángulos** de **diferentes tamaños** y **macizos** o al menos cerrados. Cubos y rectángulos de diferentes tamaños y **huecos**, como si estuvieran representados por su esqueleto. Apoyados sobre una

superficie también **cuadriculada** en el que aún se dibuja algún cubo, relleno o vacío. Representan **el orden estricto y lo limitado**.

*Tanto **intrincado** como **metódico**, el sistema produce un campo visual que da todas las pruebas a sus espectadores que tienen que desenredar su lógica.* (**Publication excerpt** The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999, p. 272).

El acero y el aluminio esmaltados, recuerdan a materiales industriales, lo que hace que la obra recuerde a una cadena de montaje, metódica y sin posibilidad de cambio en su proceso, convirtiéndose dicha **repetición** en una metáfora de una sociedad encerrada en unos cánones que limitan su expansión, representando incluso el cambio interno cercado por los encorsetados ideales.

Fluidez: 5. La estructuración conceptual y también minimalista, cada uno de los cubos y rectángulos de diferentes tamaños, macizos y huecos, la superficie cuadriculada, orden estricto y limitado y la idea de repetición son los elementos que constituyen la fluidez en la expresión.

Flexibilidad: 2. El orden estricto y lo limitado son las categorías.

Originalidad: 3. La influencia conceptual y minimalista se percibe, primero en la idea de la obra y después en la formalización y estructuración de los materiales. La idea de lo seriado y catalogado y su estructura estrictamente ordenada rompen el carácter original de la obra, pero a su vez se la dan adquiriendo una nueva forma elocuente entre idea forma.

Elaboración: 3. La influencia conceptual y minimalista y el orden estricto son los elementos a valorar en la elaboración.

Coherencia interna: 5. La obra parte de una idea como los conceptualistas, para llevarla a cabo se buscan unos materiales que deberán de ser el comienzo de la expresión para que exista una coherencia evidente entre idea y forma. En este caso, aducimos la idea previa por el texto que acompaña a la obra, en la que nos dice que el artista de serie no tratará de crear un objeto bello o misterioso, sino que intentará *emular las funciones de un empleado que cataloga sus premisas*,

(**Publication excerpt** The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999, p. 272) y además de la estructuración y organización posterior, el material forma parte del desarrollo de la idea. Existe una relación elocuente entre forma y sustancia.

Opacidad: 3. El orden estricto y la coherencia interna entre forma y sustancia de la expresión dan claridad a la idea que nos ofrece la obra.

V. Transcripción literal de los Focus Group llevados a cabo

V. a) FOCUS GROUP

IT: Empezaría con una anécdota. El otro día estuve en una galería de arte en la que había una obra de estética parecida a una de un artista de los años ´60, Piero Manzoni. El cuadro que encontré en la galería eran papeles arrugados cuya estética era semejante a la obra titulada *Panecillos* del mencionado autor. Mirabas la obra formalmente parecida a otra que ya se había hecho anteriormente y te preguntabas ¿por qué está en una galería de arte? No es una galería de primer nivel, pero, digamos que al estar ahí está dentro del mercado del arte. Como la originalidad no había sido un criterio seguido para su selección ¿qué criterio habría seguido la galerista para seleccionar ese cuadro para su galería? ¿Cuánta importancia tiene el concepto de originalidad? Si ésta obra, no era original, ¿por qué está dentro del mundo del arte? ¿Todo vale?

CA: Es lo que mucha gente piensa cuando va a un museo de arte contemporáneo. Precisamente esa pregunta es con la que yo trabajo con mis alumnos de primero. Tengo un grupo de unos ochenta alumnos que llegan odiando el arte contemporáneo y mi labor durante el cuatrimestre es explicarles por qué una cosa empieza a ser arte y antes no es arte. Les establezco tres criterios para que empiecen a trabajar:

- El primer criterio, en arte actual, es que una pieza, de alguna manera, haga una crítica social, es decir, esté relacionada con un pensamiento crítico, es una de los aspectos que se repiten en muchas de las piezas que se producen en lo que consideramos arte actual...
- La segunda es el concepto de originalidad, que nadie haya representado ese concepto de una manera igual antes.

- El tercero es que esté legitimado por todos los procesos de legitimación del arte contemporáneo.

Trabajamos con esos tres conceptos durante todo el cuatrimestre, hasta que se dan cuenta que ellos no entran en la parte de legitimación, aunque si pueden entrar en las dos anteriores, o en cómo se trabaja dentro de esos tres conceptos.

AD (1): Soy alumno de doctorado de MA, aunque también doy clases en educación no formal en dos universidades de adultos, así que la cuestión de si algo es o no arte se plantea con mucha frecuencia. Personalmente creo que es una pregunta muy limitadora, la idea de ir buscando una definición “esencialista” que me permita decir si esto es arte o no. Si veo la imagen del urinario de *Duchamp* y “las zapatillas”, pues, no tengo ni idea, dependerá de qué venga antes y qué venga después en la producción de ese artista.

En una clase de doctorado Aurora Fernández Polanco, que no tendrá más o menos razón, pero que me influyó, hablando sobre una alumna le dijo; “esa obra parece interesante, dependiendo de lo que hagas antes y lo que hagas después, será una ocurrencia, una buena ocurrencia, o tendrá un corpus y será un discurso”.

Cada vez entiendo más el trabajo artístico como un discurso y no como algo puntual, resultando muy difícil valorar una sola obra. Aunque, es cierto, cuando vas al museo te encuentras obras concretas, con lo que he de definir territorios de interés, es decir, lo que me encuentro me llama de alguna manera...

CC: ¿Pero si no estuviera en una galería, no estuviera en un museo, o si no supiera que es de Picasso?

AD (1): Los convencionalismos artísticos y la idea de legitimación del arte por parte de las instituciones es bastante cuestionable. John Dewey decía que haces arte todo lo que miramos con una mirada artística... Con lo que lo artístico no reside en el objeto, sino que es la mirada la que lanza... El otro día mi ordenador dejó de funcionar porque se había roto el cable, así que le puse una pinza para “aguantar”

los dos cables, fui a hacer una presentación a la facultad y una profesora experta en arte contemporáneo me dijo; “has hecho una intervención”, le dije que no, que simplemente había conseguido que el alimentador siguiera funcionando...

CC: Eso es una intervención en toda regla...

AD (1): es una intervención, pero sin ningún tipo de intencionalidad artística... ¿Es necesaria la intencionalidad? José Jiménez en su idea del arte, habla de la intencionalidad como un elemento que apunta como necesario para que sea artístico... Por otro lado, la intencionalidad sirve para explicar ciertos hechos que intentan deslegitimar el arte contemporáneo, como aquella obra que estuvo colgada un par de días en el Museo Guggenheim o lo que ocurrió en Arco, hechos que plantean la idea del “todo vale” o “cualquiera puede hacerlo”...

Así que la cuestión de legitimación, intencionalidad, retórica, discurso, son muy importantes, sobre todo por el momento actual. Si tú miras una pintura de Velázquez, creo que han variado muchísimo los conceptos, pero en muchas cosas hay una retórica al servicio del poder. Hoy, seguramente otros elementos ya se encargan de eso, por lo tanto, el arte haya hecho suyo como tarea el hacer explícito lo implícito, es decir, y en relación con la idea de originalidad, la resignificación y la “reintelectualización” de un elemento, posiblemente estemos renovando aspectos intelectuales de la obra pese al parecido formal que nos presentan... La obra tiene que decir algo en un momento concreto, hacer lo mismo que hacía *Pollock* cuarenta años después, no tiene sentido...

CC: Ahí justamente está el grado de originalidad. La originalidad la entendemos bajo dos perspectivas.

Una, lo no hecho todavía, original en cuanto a objeto, no existía antes y ahora existe, porque si no, es copia. Entonces, si ya se ha hecho antes, ¿dónde está el arte de hacerlo de nuevo? Están los célebres remakes del cine y de las obras de arte, que en cierto modo, al volver a hacerlo encontramos un aspecto de innovación.

Luego tendríamos lo que en psicología, sobre todo en psicología, pero también en filosofía de la creatividad la sorpresa eficiente. Porque hay muchas cosas que son nuevas, se hacen de nuevo, y eso no es razón ni para que sea creativo ni para que sea arte.

La sorpresa es esa especie de respuesta, en este caso de *punctum* (Roland Barthes) donde hay algo que “te ha dolido”, en un sentido metafórico, que *ha puesto el dedo en la llaga...* que ha significado... que ha utilizado un elemento indiciario, ha señalado con el dedo; esto en la imagen es de importancia capital, porque la imagen es icónica con lo que siempre tenderá a que algo se parezca a algo.

El problema es hasta qué punto podemos borrar la realidad, me refiero al borrado de la realidad en el mundo de la imagen, ya sea un elemento inventado o un elemento completamente representativo. Es más, en todo ese juego de lo figurativo y lo abstracto no es fácil borrar todo rastro de la realidad, y eso es lo icónico, pero hasta qué punto somos capaces de borrar el otro rastro, el indiciario, el que señala, el que dice que esto es esto. En tu última exposición eran realmente atractivos estos dos grados de presencia.

PM: Todo estaba lejos de la realidad, ni una sola cosa era real...

CC: Exactamente, y ya lo último lo simbólico... Pero incluso en un arte moderno bien hay una fuerza extrema por borrar lo simbólico. Estas tres características de la imagen van a estar continuamente yendo y viniendo, o en algunos casos todo lo contrario. O sea, qué está haciendo... ¿qué hace el hiperrealismo? Ya sea la “hiperrealidad” en el cine o en la televisión, donde realmente ha surgido el término con fuerza o ya sea la “hiperrealidad” en la pintura, llegar hasta tal extremo de la figuración, que casi hiere.

PM: Una vez hice la pregunta de qué es arte a una persona cuya respuesta ha sido la más satisfactoria en toda mi vida. Crecí en el estudio de Saura y un día, cuando era niño, vino Eduardo Chillida y hablando de cosas, le pregunté qué era el

arte y me dijo; “hijo mío las cosas auténticas de la vida siempre tienen un aspecto similar, y cuando aprendes a reconocer una, las vas a reconocer toda tu vida”... O sea, que incluso mentalmente, el hecho de hablar de arte no sirve para nada, porque un buen cocinero puede ser un artista contemporáneo siempre que tenga un bloque conceptual detrás del pensamiento de lo que está ejecutando.

He leído definiciones por todos lados, pero, el arte es lo auténtico de la vida y si tú aprendes a percibir una obra de arte auténtica que tiene una “fuerza”, que tiene “alma”, y la vas a reconocer con un buen plato de comida, con un buen paisaje o con una buena intervención de *land art*, pero es muy peligroso encorsetarlo dentro de definiciones, porque es “eso”...

Lo que se podría comentar era lo que preguntabas al principio, ¿qué es el arte que hay en las galerías? Cuando una pija está con su padre en casa y le dice; “hija mía que te monto una boutique o una galería”; y le dice la hija; “venga vale, móntame una galería”. Entonces tiene un amigo del barrio que quedan para ir a la discoteca y le dice; “cuelga tus cuadros en la galería”... si tú eres un estudioso y vas a ese sitio pensará que hay un parámetro racional para que esté colgado ahí, y realmente no existe...

CC: ¿Cuál es ese parámetro?

PM: Tener pasta para alquilar un local...

CC: ¿Y cuál debiera ser?

CA: El bloque conceptual...

PM: El bloque conceptual y, realmente, buscar una serie de acciones humanas, ya sean culinarias, escultóricas, artísticas o tecnológicas, aportar algo a la sociedad para el pensamiento contemporáneo. Sobre todo, el punto más importante del arte, que creo que es al que os estáis refiriendo, es el punto de convertir las

cosas que son de interés propio en interés público, en ese momento pasa a ser una obra de arte, una obra de arte como la entendemos, famosa, pública, etc.... Es el salto de lo que te interesa a ti a lo que le interesa a la sociedad como bloque.

PA: Es lo equivalente al concepto de universalización, el que se ha manejado históricamente. Estamos utilizando distintos conceptos y, en parte, estoy de acuerdo en casi todo lo que has dicho XL en cuanto la dificultad de ponerle límites al arte y definirlo, es decir, hacer una definición me parece casi imposible, abarcarlo es una locura, incluso revisando la historia del pensamiento estético y la historia de la teoría del arte, ha habido multitud de definiciones, de intentos de definición, y siempre hay algo que se nos escapa, hay algo que no entra ahí que consideramos arte, es difícilísimo...

PM: El arte tiene una cosa como denominador común que se repite. En la publicidad o en la ingeniería, en cualquier trabajo puedes coger algo que “está” y hacer un rediseño, pero en el arte, si no eres auténtico te pillan...

PA: Quizá sea eso, la autenticidad...

CA: Pero, ¿qué es eso de la originalidad?

PM: La originalidad es como una especie de *cool hunter* de ideas, como cazador de tendencias. Ahora mola la estética “neopop”, volvemos al “neobarroco”, mucho *Sbarowsky*, ¡todo *Sbarowsky*! ¡Cómo mola que brille! Eso es estar en una corriente y ser un “*fashionista*”. Vas viendo lo que funciona y haces una especie de hibridación, cazas la tendencia y creas un producto, pero es una especie de falsificación mediática.

Vamos a estudiar un artista “a boleo” el caso que estábamos hablando, el de Jordi Labanda, es una artista que está hasta en las botellas de agua mineral...

CA: ¿Pero es eso un artista?

PM: Ahí quiero llegar, por qué un artista que hace exactamente lo mismo que hace *Jason Brooks*, que es un artista inglés que lo hace 20 años antes, cómo puede triunfar en un país existiendo uno igual, es como si tú te pones a pintar cubismo como Picasso y te vas a Zimbabwe y empiezas a ponerlo de moda allí...

Pero incluso los que se tachan de auténticos como *Jason Brooks* también copian, copian de la revista *Paris Match* de los años '40 y '50, de las *poopies*, las lolitas... Las nuevas generaciones también copian, se ha creado una especie de red de *fashionistas* artísticos porque para el artista lo importante es el reconocimiento social, en vez de su propia función social... No sé dónde lo leí, pero la definición de arte era como que hoy en día es difícil encontrar un hombre entre tanto artista, te coges un taxi y es un artista, la señora que hace macramé o rozas con migas de pan en su casa es artista, todos son artistas, grandes artistas...

PA: En el siglo XVIII alguien decía, el arte, ese no sé qué, que hace que nos movilizemos, es decir, algo que no sabemos definir pero que nos moviliza...

PM: Es una energía...

PA: Ha dicho FG que lo que nos "duela", quizá eso también está en relación con lo que hemos mencionado, en algún caso. Vosotros habéis hecho referencia de lo estético, estamos jugando con la terminología de lo artístico y de lo estético, que no es lo mismo, creo que has sido tú mismo el que decía, lo mismo lo encontramos en un paisaje que en otra cosa, efectivamente, esa movilización de nuestro ánimo, esa conmoción, movernos con lo que tenemos delante se nos produce lo mismo ante una obra pictórica, que ante una instalación, que ante una fotografía, que ante una película, que ante el paisaje, que ante otros elementos...

CA: Mis hijas cuando ven caer el *Colacao* por la leche, les fascina, ¿es eso arte?

PA: Es a eso a lo que voy, que lo estético coincide con lo artístico en una parte, pero va mucho más allá, entonces el producir cierta reacción en el ánimo, es lo estético de esa obra de arte, pero ¿qué es lo que hace que esa obra sea “llamada de arte”, y al mismo tiempo produzca un efecto estético? Eso es lo que estamos buscando, pero que no es lo mismo... hay elementos estéticos que pueden producir ese efecto en nuestro ánimo, pero no son obras artísticas...

CA: Jordi Labanda...

PA: Ahora bien, ¿es obra artística sólo lo que está legitimado? Porque habría muchas cosas que no están legitimadas y que son una obra de arte...

CA: El *Colacao* cayendo...

PA: No me refiero a eso precisamente, eso podría ser una imagen que produce un efecto estético, pero no tiene por qué ser una obra de arte. Me estoy refiriendo a obras que sí son, a lo mejor, obras de arte de primera magnitud y que ahora no están en los museos, pero que podría ser que en el siglo XXII se hiciera una revisión del canon y entrasen, porque son obras de arte que producen algo en un momento determinado... quiero decir, estamos continuamente situados históricamente, nuestro gusto lo está...

PM: La verdad es la hermana del tiempo, el tiempo lo pone todo en su sitio...

PA: A eso voy, porque es relativo a la producción y a la contemplación de esa obra. Entonces esa revisión de obra artística puede llevar a consagrarse, hablo desde el punto de vista de la legitimación, puede legitimarse después, pero en este momento no está legitimado, por tanto, la legitimación no es suficiente para decir que esa obra es artística, así que, hay obras que serían artísticas, aunque están fuera de esa legitimación, luego eso no nos sirve o, en principio, habría que

relativizar el poder que tiene ese parámetro para darnos a entender que lo que está legitimado es una obra de arte, por otro lado, hay obras que están en los museos y seguro que el siguiente director las echa fuera, va a llegar el siglo XXII y va a decir fuera éste porque no es arte...

PM: Hay una figura que os la estáis saltando, que para mi es muy importante, que es la figura del falsificador histórico, el crítico de arte, no te estoy hablando del historiador, sino de la figura del crítico, una persona que avalada por instituciones y políticos dice lo que vale y lo que no...

CA: Es que también ese es un elemento de la legitimación...

PM: no, no, no, pero no es un proceso real, de hecho el “*curator*” y el crítico están siendo sustituidos por el artista...

CA: *Damien Hirst*...

PM: El otro día cenando con Fernando Castro, uno de esos importantes, no sé qué estábamos hablando y le pregunté ¿quién era el crítico que escribía los textos cuando estaba Picasso? Pero no caía en aquel momento, es una aval totalmente innecesario, cómo necesita Picasso una persona que le diga que su trabajo está bien, es pura especulación mediática, eso está derivado del racionalismo, es la figura de las instituciones y los políticos ponen una persona que es el avalador que te dice...

CA: Claro, pero esto sigue igual ahora...

PM: No que va, que va, el 90 % de los artistas que están funcionando, *Spencer Tunick*, *Damien Hirst*, éste ya pasa hasta de los galeristas, los artistas montan sus propios festivales, gestionan a sus coleccionistas y vamos, yo soy uno

de los máximos exponentes de haber trabajado con críticos, pero todos los que estábamos en la *Marlborough* trabajamos con galerías de arte internacionales a escala global nos hemos salido, porque ese aval no es necesario...

CA: ¿Pero cuando coges el catálogo de “no sé qué” o cuando una institución te elige? Tú no vas a la fundación telefónica y le dices, oye exponme...

PM: Sí...

[illegible]

PM: De un montón de gente que está trabajando por ahí y que nunca las verás en una institución, nunca las verás en un museo, pero la realidad es que son personas que tienen miles de obras distribuidas por colecciones de todo el mundo. Aunque la mafia institucional no los avale, en el momento en que esas personas se mueren y los miles de interesados que han comprado esos miles de obras las saquen a la luz, sube automáticamente...

AD (1): Creo que hay dos cuestiones interesantes, porque de la idea de “artisticidad” de algo, a la legitimación, y luego cómo funciona el sistema arte, es decir, y luego incluso un tercer elemento que es la idea, mercado del arte.

CA: "Y la mafia", que es lo más importante...

AD (1): Mafia referida a aquellos que están dentro de la institución... Pero, aportas una tercera idea, moverte al margen del sistema arte. Si mueves mucha gente por todo el mundo con tus obras, ¿qué te legitima? ¿El mercado? Pregunto...

PM: Yo creo que sobre Marcel-lí igual hay más de 800 libros escritos, ha hecho performances en el espacio en gravedad 0, y a veces funcionan por los festivales, otras veces funcionan por galerías privadas tipo *Gagosian*, *Lelong*, galerías internaciones importantes...

AD (1): Pero, eso no es ya una legitimación en sí mismo... te legitima quien sea, pero te sitúa en el circuito artístico, en el canal arte...

PM: Pero es que hay tantos canales arte...

AD (1): Sí, pero todos son canal arte...

CA: Pero, ¿por qué tú eres artista, y los que estamos aquí no?

PM: Sois todos artistas.... El universo “curatorial” está intentando hacer como una especie de bloque duro para que eso no pueda pasar. Yo soy Premio Nacional de Arte Contemporáneo, pero si yo tuviese el premio nacional de arte contemporáneo en este año, sería imposible, porque el canal está tan controlado, está previsto durante 15 ó 20 años quién tiene que triunfar, en qué orden y en qué tal...

El arte contemporáneo español lo controlan cuatro personas... Te sientas, analizas el mercado, cómo está funcionando y tal, pero no sólo controlan esos cuatro, sino que tiene empresas que controlan indirectamente el mercado. Si un día os pegáis un paseo por Arco veréis que a los coleccionistas los llevan como ovejitas de un stand a otro... tienes que comprar esto, esto y esto, y siempre coincide con los miembros del comité de la feria, siempre coincide...

¿Qué pasa? Que el arte es puro fraude, el arte que os interesa a vosotros es el de la legitimación del mercado... Luego hay un arte que está en los circuitos artísticos alternativos de arte contemporáneo, en las universidades, en los centros de investigación, que yo creo que ese es el realmente interesante...

En mi caso, estoy haciendo investigación de esculturas que no tienen materia, no sé si en Arco visteis una especie de tiburón flotando en el aire que ibas a tocarlo y no estaba, o unas meninas robóticas, los *chill out* de Arco. Todas esas cosas las construyo yo y realmente creo que es más cercano a un centro de investigación, a un proyecto de ingeniería, que a hacer un garabato en un papel...

CA: Sí, como el conejo verde...

PM: Sí, pero, eso también es mediático, porque el conejo verde está hecho en *Photoshop*, nadie ha podido ver ese conejo nunca...

CA: ¿No?

PM: No y ha hecho todo el merchandising, igual, es una operación mediática dentro de un proyecto que ha logrado una repercusión global, pero una obra de arte, no sé, cuando veis una buena obra de arte... ¿no os habéis puesto nunca delante de un *Anis Kapoor*? Te sientes físicamente incómodo de lo bien parido que está eso...

CA: El *puntum*...

PM: Y dices esto tiene una energía, una potencia... yo creo que eso es lo realmente interesante, y el problema es que a todos nos están volviendo una especie de "*fashionistas*"... La pregunta es ¿ese estuvo en la bienal de Venecia de hace tres años? No... ha llegado un momento que es como una especie de comentario frívolo en torno a la cultura contemporánea, pero no tiene nada que ver el mercado con lo que es arte...

CA: Bueno, pero hay veces que vas a sitios y te encuentras con cosas muy potentes dentro del mercado...

PM: Hombre claro, que la gente tenga éxito no quiere decir que no tengan vida interior...

CA: Entonces yo creo que ahí está el tema...

AD (1): Hemos aportado la legitimación como un elemento, pero, no estoy ni a favor ni en contra vuestra del tema de arte legitimado. Es una realidad y no sólo en el arte contemporáneo, sino en la historia del arte, artistas que durante cuatro siglos han sido... como por ejemplo *Paulo Ucello*, que fue redescubierto a principios de siglo XX, “resignificado” o descubierto por una nueva mirada... Algo que se ve interesante allí o durante mucho tiempo está siendo de segunda y en otro momento fue de primera y ahora cae, pasa y ha pasado...

CC: O sea, que el arte en gran medida es cultura...

AD (1): Totalmente, y por tanto, tan metamórfico como las propias culturas...

PM: El problema es que el arte se vuelve producto...

TODOS: Todo...

PM: Sí, pero eso es superpeligroso, hace seis meses estábamos en una de esas mesas de debates que van coleccionistas y tal y había una señora a mi lado que me dijo; “tienes que venir un día a mi casa a ver mi colección, me he comprado un Juana de Aizpuru”... y me quedé mirándola, Juana de Aizpuru es la galerista, no pinta. Al tiempo averigüé que era una pieza de Alberto García Alix, pero realmente hemos llegado a ese nivel...

AD (1): A nivel de consumo...

CC: Esto es una metonimia, toma la obra por la galerista. Y el que una obra haya estado en una galería determinada le da valor...

PA: Le da valor, pero no tiene por qué añadir algún elemento sobre lo que es arte, le da valor como producto de una cultura.

AD (1): Claro, pero es como una marca, en este caso, funciona como la idea de marca en la ropa, por ejemplo, exactamente igual.

CC: Pero fíjate, en esta ceremonia de confusión se establecen tantas cuestiones. Ha llegado un punto en que es más importante el galerista que el autor...

PM: Da mucho miedo el tema, yo tengo una manía antes de una feria internacional, me doy una vuelta a ver si encuentro una señora de la limpieza y le digo; “¿le gusta a usted?” Eso me dice si va a funcionar o no va a funcionar... porque cuando una obra ha de ser explicada para ser comprensible y para ser aceptada y hay que contar una historia sobre el sexo de los ángeles... debe ser una cosa visual, que se asimila rápidamente por una persona de cualquier cultura y de cualquier estrato social, sencillamente esa obra de arte está cumpliendo con su función...

PA: Entonces ¿el arte conceptual no es arte?

PM: El arte conceptual, casos como *Brossa* en el que tú ves “la silla con el látigo” y no te deja indiferente, no lo entenderás, lo verás muy sofisticado, lo verás retorcido, verás que es un objeto...

CC: A mi lo que me da miedo es eso...

PM: Sí, pero tiene el punto ese visceral, emana algo de esas creaciones también, sin embargo, cuando ves, por ejemplo, “unas zapatillas” en un cuadro, y tienen que estar media hora contándote una historia para que le veas un trasfondo artístico, igual es el propio “hecho artístico” el artista pasa a ser el crítico que ha escrito esas dos hojas que convierte eso...

PA: La filosofía...

PM: Claro, puede pasar a ser el crítico, pasa a ser artista porque escribe dos páginas, si con dos páginas convierte “dos zapatillas de mierda” en una obra de arte, ¡ese tío es una artista! Porque tiene el punto conceptual que hay detrás de eso...

CA: Pero, entonces, al final, es el espectador el que decide lo que es arte y lo que no...

CC: Ahí está la cuestión, es el espectador o es el galerista...

PA: Son los dos, artista y espectador...

CC: Y el crítico PA...

PA: No la función del crítico es otra. El crítico nace cuando nace su status, nace como profesión, en un momento en el que se considera a través de los periódicos que hay que acercar y explicar el mundo del arte a la sociedad...

PM: Pero son cronistas...

PA: Claro, en su momento, ahora no estamos en el momento en que nació la figura del crítico, ha pasado mucho tiempo. La sociedad está preparada de otra manera, y por eso, hoy día, hay un cuestionamiento muy fuerte sobre la supervivencia del crítico como figura mediadora... Quizá a ciertos niveles es conveniente, pero, no tanto para decir al artista lo que tiene que hacer, eso es un error y nunca debió ser...

PM: Es una auténtica perversión...

PA: Eso no es así, sirve de mediador a la sociedad y para acercar la obra, es decir, para intentar, de alguna manera, explicarla...

CC: Explicar la obra...

PA: Claro, explicar esa obra...

PM: Desde el punto de vista del cronista para que la gente pueda generar su propia opinión sin influencia...

CC: Pero PA fíjate la cantidad de mediadores que hay...

PA: Muchos...

CC: ¿Y los marchantes?

PA: Es que son agentes dentro del sistema.

PM: Pero es diferente, porque el nivel de un crítico es la persona que acumula diferentes instituciones de poder, o sea, tú ves a un crítico y puede ser un crítico de un pueblecito de las montañas, de Sabiñánigo o del *Moma* de Nueva York y ves que cogen como feudos, incluso lo notas cuando hablan, controlando grandes colecciones, asesorando otras y participantes en premios... Ese punto de persona que se anquilosa en una institución y actúa como criba. Realmente no hay tanta diferencia entre el crítico de arte y un portero de discoteca... Igual el portero ha leído más...

PA: El crítico ha asumido otros papeles, habiendo enchufismo. Pero, efectivamente, hoy existe esa polémica sobre el status del crítico, el cual, también ha ido girando hacia otros papeles, asumiendo otras funciones...

PM: Controlador de instituciones entre ellas...

PA: Bueno, si la institución le ha nombrado...

PM: Pero eso es un cargo político...

PA: Lo mismo que nombra a un crítico, puede nombrar a un coleccionista avisado, o cualquier persona...

CA: O a un profesor de universidad...

PM: Pero tendrá que demostrar su valía, el artista hace obras de arte, pero él escribe, opina, pero todos podemos opinar...

PA: Pero PM en los premios es distinto, porque en los premios una institución voluntariamente decide premiar a alguien, entonces se asesora y hay personas que supuestamente están enteradas...

CA: Hay un jurado...

PM: Eso es otra guerra...

PA: Es otra guerra, claro, asume otra función, se considera que es un entendido, que está al día, y va a asesorar sobre si merece la pena esa obra para pasar a ser parte de la colección y obtener un premio...

CA: Pero ¿cómo ese crítico llega a ser crítico? Y aquí hay otro tema de legitimación, sobre la legitimación de los legitimadores...

PM: Ahorra pasta, haz una publicación y que crezca...

CA: Pero, yo ahora estaba hablando del caso de Estrella de Diego, profesora de la Complutense o Calvo Serraller... Cómo de repente Estrella de Diego está en *El País* haciendo ensayos sobre arte contemporáneo...

PM: El caso de Calvo Serraller, se puede decir que es una auténtica eminencia, este señor es un historiador de un proceso, ha estado durante un tiempo en un proceso, ha ordenado ese proceso, ha generado publicaciones donde ese proceso...

CA: El tema de publicaciones, ¿es uno de los procesos de legitimación? Para ser crítico de arte necesitas escribir libros, ¿cuántos? ¿De qué editorial?

PA: No, por ejemplo, vamos a tomar como referencia la Asociación Española de Críticos de Arte...

PM: AECA, ahí entra cualquiera, hay un tío de mi pueblo, es artista y crítico a la misma vez, hace críticas sobre el mismo...

PA: No hace falta tener un número determinado de libros, pero sí haber publicado artículos, prólogos, catálogos, etc., en los cuales, de alguna manera, se revida el arte contemporáneo, en ese caso, lo más habitual es que sean gentes que han estado trabajando en medios...

CA: Pero, ¿en qué medios?

PA: En periódicos, en prensa...

PM: En los que los dejan entrar...

CA: Pero, ¿vale igual el punto de las artes que el lápiz?

PA: Sí, puedes ser muy buen crítico o menos bueno, pero, por qué poner al lápiz en un distinto nivel...

CA: No es que yo lo ponga PA...

PA: ¿Por qué no va a haber críticos en un periódico de segunda?

CA: No, pero quiero decir, que la categoría de entrada de los críticos también se establece mediante esas legitimaciones.

PA: Pero eso es distinto, luego después entenderás que es mejor o peor la crítica de fulanito o menganito, eso es otra cosa...

CA: Ahora mismo hay una polémica entre Almodóvar y Carlos Boyero por un artículo de *El País* en el que criticaba la nueva película del director... Ha criticado al crítico y el periódico le ha dicho que un periódico es una fuente de... Es verdad que en este país nadie critica a Almodóvar y cuando lo ha hecho este hombre...

CC: Es que almodóvar es muy bueno...

PA: Sí, pero también Velázquez era buenísimo y hay alguna obra de Velázquez de muy segunda clase...

CA: Pero Carlos Boyero es un crítico que está muy legitimado porque está en *El País*... Mi pregunta sería ¿cómo Carlos Boyero llega a estar ahí y poder hacer eso?

PA: Desconozco el proceso que ha seguido Carlos Boyero para estar en *El País*...

CA: A lo que me refiero es que hay unos escalones bastante nítidos...

PM: Yo te puede decir cómo entré yo a escribir en *art.es*... porque conocía al director...

CC: Los que validan la obra es muy sospechoso cómo se han validado a sí mismo, ¿quién valida a los “validadores”? *Yo tengo una expresión; qué rica, qué rica estaba la cicuta que me la he bebido en un vaso de oro*, que luego no son vasos de oro, sino de hojalata, y ¿qué quiero decir con esto? Deshago la metáfora...

Primero, muchas veces consiste, simplemente, en que una revista tiene valor, que a lo mejor es de hojalata, o sea, que tampoco tiene tanto valor, pero se ha decidido que tiene tanto valor. Lo que se dice no importa, lo que importa es que esté en esa revista, para lo cual, unas veces tienes que pagar 250 €, a veces tienes que conocer al director...

CA: Pero, ¿me estás hablando de ciencias o de arte?

CC: Te estoy hablando de ciencias, además esos contenidos tampoco son precisamente contra el sistema, sino que quieren demostrar la invalidez de esa forma de actuar, pues, lo que se la ha ocurrido hacer es coger a un notario, inventarse una investigación, como la invención en algunos es muy alta y la coherencia en otros todavía más, ambos se juntan y hacen una investigación impresionante que se publica hasta en *Natura*... resultado, al mes, dice, esta investigación es falsa ¿qué está poniendo de manifiesto? Que hasta cierto punto, estos sistemas de validación son cuestionables. Se cuestiona mucho si no hay algunos elementos por los que podamos definir la validez del contenido en sí, el

análisis del discurso. Y, es que curiosamente a lo largo de la historia hemos ido adquiriendo muchos instrumentos de valoración...

El tomar como criterio únicamente que alguien que le tapan los ojos, es de valoración a ciegas. Basta con que se hagan una serie de formalismos, porque lo importante es el formalismo para que se le conceda valor, y eso pasa en la investigación, en la ciencia y en todo, y, por supuesto, también el arte. Hay muchos estudios que ponen el hiato en el concepto de valor, ¿qué es el concepto de valor?

CA: ¿Y quién lo otorga?

CC: Aquí hay un aspecto importante, porque sería el valor compartido. ¿Qué tiene la nota del séptimo compás de la cuarta parte de la sinfonía nº 7 de *Beethoven* que te sobrecoge y que todo el mundo cuando está, entendidos y no entendidos, responde incluso de una forma biológica, anímica?

PA: Visceral...

PM: No exactamente visceral, es un conjunto, pero fijaros qué pasa, por ejemplo, cuando en la 6ª sinfonía de *Tchaikovsky* termina con un silencio, que sólo los que “nos meamos la pata abajo”, los que ya lo sabemos...

CA: Expertos...

CC: Expertos, he ido varias veces con amigos porque esta experiencia me gusta mucho, aunque les deja en evidencia. Unos son expertos, otros no. Cuando lo sabes, te deja sin respirar, la tensión de que una sinfonía termine en un silencio es extraordinaria, concediéndole valor, porque no es frecuente, porque está perfectamente hecho, porque sorprende, porque es arriesgado, o sea, por tantos elementos y conceptos... Por ejemplo, la música en unos se centra en el ritmo, en otro tal... pero hay un elemento importante que es “intersubjetivo”, en el que el

primer ejemplo que ponía, seas experto o no, por la propia cultura que también has asimilado, te produce esa emoción; y en el segundo sólo sería el de los expertos, pero el experto también es capaz de emocionarse, y no es una cuestión puramente intelectual. Yo sé que la 6ª de Tchaikovsky termina en un silencio, y qué valor tiene esto, porque también el concepto valor es: concepto de riesgo, porque si no, no habría emoción; concepto de perfección, porque si los intérpretes hacen mal el final, estás haciendo una “chorrada” y es irrisorio... El arte está dentro de un punto de riesgo en que lo mismo está en el valor extenso que en el ridículo soberano...

PM: Ridículo y miseria...

CA: Pero, es que ese valor también es un producto cultural que también está establecido con una pautas concretas...

PM: Os puedo dar un dato que igual os puede interesar, está tan politizado el nivel que hay en determinados museos, determinadas galerías y determinadas instituciones que viendo el nivel político que te estás moviendo, te pueden restringir el acceso a uno u otro evento artístico. Para que os hagáis una idea, ahora mismo yo estoy funcionando con el nombre de cinco artistas...

Estuve trabajando cinco años de director artístico en Arco con Rosina y en el momento que ha habido el cambio, todo lo que representaba Rosina se ha bloqueado automáticamente, y es justo lo contrario, todo lo que se genera ahora, es “marketiniano”, más de *Christie's* y *Sotheby's*. Pues, no os podéis ni imaginar lo “cachondo” que me pone ver salir en la tele a la nueva directora de Arco, al lado de una pieza mía con un nombre ruso, diciendo que la feria este año va a tener éxito. Hay que tener un montón de métodos como esos, porque si no te restringen los canales de expresión y eso sí que es la muerte de un artista. Un artista muere en el momento en el que hace unas obras de arte increíbles y se quedan en su almacén, pervierten y acaban desapareciendo y esto es lo que está pasando, ahora mismo están controlando todos los canales de comunicación artística, pero a escala global.

Determinadas galerías no pueden acudir a *Basel* o *Documenta* porque existe una previsión, han creado herramientas de control del hecho artístico, ¿no veis anormal que un artista repita tres veces seguidas en la bienal de Venecia? ¿No es un poco escandaloso? Esas bienales son para demostrar algo sobre la cultura del país...

CA: Es como las olimpiadas...

PM: Cómo está evolucionando el país...

CC: Los elementos emergentes, pero no los consolidados...

PM: No sólo están consolidados, sino que repiten para que la gente se vaya enganchando por repetición...

CA: Santiago Sierra estuvo hace poco...

PM: Sí, pero siempre van en programas paralelos, ahí tiene que estar Barceló... Luego empiezas a investigar y controlas que están los lobbys judíos, que está *Bruno Bischoffberger*, que es el que tiene la exclusiva sobre Barceló y empiezas a investigar la movida y dices, "tela marinera"...

CC: Entonces ¿quién construye el concepto de arte? Porque es que estamos en un momento social...

PM: Los que tienen la pasta...

CC: Hay una construcción de la realidad, y esa realidad construye política, construye ideología, construye la percepción que se tiene de los profesores, la que se tiene de los futbolistas, pero también la que tiene el arte... ¿Cuál es la construcción social del arte en este momento?

LDO. TELECO: A mi si me permitís, voy a introducir una disonancia, primero os doy algunos elementos contextuales, para que veáis un poco mi punto de vista. Soy ingeniero en telecomunicaciones y estoy en el mundo empresarial y universitario, porque siempre pensé que la innovación, la creatividad está en la intersección de campos, ahí es donde se genera...

Entonces, para dar algunas pinceladas sobre el sentido, el significado y lo que yo entiendo como arte, por una parte, si nos vamos al mundo griego, veremos que tenían muy claro lo que era un artista, era una persona que hacía algo con método, un general del ejército era un artista, porque hacía algo con método, ha ido variando mucho...

AD (1): La idea de *techné*...

LCD. TELECO: Sí, partiendo de una expresión concreta, cuando yo me enfrento a la lámpara que hay en este salón, me enfrento a esta experiencia, a este objeto, entonces, por una parte, me estoy enfrentando con mis fantasmas internos. La palabra fantasma me gusta mucho, sobre todo en su sentido griego, me parece muy bonita...

Me estoy enfrentando con mis fantasmas internos a ese objeto, y en algunos casos, se puede o no, producir una resonancia. En este caso, lamentablemente con esa lámpara no se está produciendo empatía, y cuando me enfrento lo hago como un todo a ese objeto, es decir, me estoy enfrentando conceptualmente, porque una parte de mi analiza y descompone, ahí hay una bombilla, hay cables... Me enfrento conceptualmente, pero también me estoy enfrentando emocionalmente, de esta manera capto en cuestión de segundos una impresión de "eso"... Me estoy enfrentando también físicamente aunque ahora mismo no la estoy tocando, pero podría hacerlo, y también me enfrente espiritualmente a ese objeto...

Por lo tanto, estoy dando una respuesta dentro de mí, ese objeto en estos cuatro niveles está produciendo efectos, y efectos en función también de mis

fantasmas internos y de mis mapas mentales, de mi amplitud o no de visión. Entonces, para mí ¿quién valora el arte? Yo, nadie lo tiene que hacer por mí, si algo es arte o no, lo digo yo...

CC: Pero, tú eres una persona con competencias, aunque no tengas competencias artísticas, “qué dios me libre decir que no las tienes”, pero tienes criterios, con lo cual lo que te digan los demás genera construcción social de la realidad en el arte, tú lo asumes o no...

[illegible]

AD (2): Yo he estudiado relaciones públicas, ahí está la importancia de saber vender y de saber transmitir a la gente, y de las influencias y de en qué medio te muevas y a dónde toques y a dónde llames, y lo que hablabais de conocer a alguien...

PM: Pero lleva el fraude implícito...

AD (2): Sí, no digo que no, pero las relaciones son fundamentales...

CC: El fraude será cuando haya relación entre el objeto y el discurso...

PM: Puede especular hasta cierto punto, pero decir que tienes cien, cuando sólo tienes uno, ahí está complicado...

CA: Cuando hablo con los alumnos de este tema que les fascina muchísimo, porque todos quieren ser artistas y piensan que tienen que enchufarse y enrollarse con “no sé quién”, y yo siempre les digo que esto es igual en todas las profesiones, es decir, ¿cómo un futbolista llega a ser del Real Madrid? ¿Sólo porque es bueno?

AD (1): Eso pasa en cualquier profesión...

AD (3): Yo creo que un futbolista es un negocio que genera muchísimo dinero y el arte aunque pretenda ser tan pretencioso y ser tan moderno, la gente no está interesada, en general, por el arte contemporáneo como lo puede estar por el fútbol o lo puede estar por cualquier negocio audiovisual...

PM: Díselo a *Sorolla* que es un best-seller y dan la vuelta al edificio haciendo cola como borregos... En Valencia había un contador rojo gigante que ponía el número de personas que lo visitaban...

AD (3): Ahí quería llegar, a la gente no le interesa *Sorolla*, le interesa entrar en el museo donde quieren verlos a ellos viendo a *Sorolla*. Cosa totalmente distinta al arte, igual pasa en Arco...

PM: Es el fenómeno mediático de la “parametrización”, “lo que mola”... Es lo que pasó con *Harry Potter*, los niños en España leían *Teo*... otros libros y de repente... yo me acuerdo de esos niños cuando llega un compañero de clase y me dice; “tío te acuerdas cuando éramos pequeños y leíamos los libros de *Harry Potter*”... y yo decía; “no hombre no, *Teo*, *Mortadelo* y *Filemón*, no *Harry Potter*”...

Tú imagínate qué buenas son las herramientas mediáticas para poderse meter en el subconsciente y en los recuerdos individuales de cada persona, que en este caso, está pasando ahora mismo con *Bancy*, el artista de graffiti, la operación mediática que hay que hacer para que un fulano sea *Bancy* o *Damien Hirst* se meta en el subconsciente popular de toda la gente y una cotización de 1000 \$ pase a...

CA: Pero, no vende...

PM: Cómo que no vende, hay una lista de espera y...

CA: ¿Eso legitima todo lo que hace?

PM: No, porque son “*fashionistas*”, volvemos a los mismo, de repente el graffitero... Además nosotros hemos comprado obras de *Bancy*...

CA: Pero si nadie le conoce...

PM: Mandas un *e-mail* a moneyforthemoney@laf.ing, ésta es la única relación que existe con *Bancy*, después te llega un *e-mail* con un número de cuenta en un paraíso fiscal, haces la transferencia y te llega por *Fedex* la obra de arte... Nosotros compramos el de la reina madre haciéndole el cunnilingus una prostituta, costó 600.000\$...

CA: Pero, ¿te llega el trozo de muro donde lo hizo?

PM: No, es que pinta cuadros, y lo que se subasta en *Christie's* y *Sotheby's* son cuadros...

CA: Pero ¿basados en los graffitis?

PM: Sí, se va a los mercadillos, compra cuadros de “paisajes ortera” y le pinta una cámara de seguridad con un niño somalí... a millón de euros está ahora mismo el cuadro de mercadillo. Te paras a pensar y te preguntas cómo puede ser esto. Pues, puede ser porque hay publicistas, tipo Saatchi con los *young British artist*. Hay un fenómeno muy interesante, y es que el mundo sajón jamás va a permitir que se les cuele otro Picasso, quedaros con el detalle, las aspiradoras, lavadoras, vienen hasta en turco, pero no vienen en castellano, no se cuele nada más castellano en las estructuras mediáticas del arte...

CC: Estoy de acuerdo, saben que nosotros no sabemos que somos creativos y que el mundo se está construyendo a través del discurso y en el discurso es esencial la lengua y es esencial el arte...

PM: Y la herramienta mediática global, y una cosa que poca gente conoce, que se llama *booms* que la traducción será vanguardista urbano no convencional, que son los conectores, desde la peluquera de tu barrio que se conoce a todo el mundo hasta un tipo como *Samuel Keller* que controla todas las ferias de arte del mundo y hay una serie de conectores que generan estado de opinión, y ese estado de opinión genera artificialmente las modas, esto es lo que les enseñó yo a mis alumnos...

CC: Además es tan importante que la moda que justamente, en sí mismo, es el no arte, la no originalidad, es la frecuencia constante sobre algo, o sea, desde luego nada que tenga que ver con la originalidad, con la creatividad, con el arte se nos cuela bajo un aspecto de esnobismo que sí tendría que ver conceptualmente con innovación, falsa innovación y esto hace un daño terrorífico, hasta tal punto que cuando alguien defiende, en este caso, estábamos hablando del castellano o un autor autóctono, ya tienes la cruz...

PM: Claro, eres vulgar...

CC: Eres vulgar, eres retrógrado, ya cuando la cosa se pone muy grave, que tú sigues defendiendo el asunto, te dicen; “¡eres facha!” Cuando ya te han dicho que eres facha todos, hasta yo mismo me digo; “no puede ser”... entonces, éste es un problema muy gordo, porque es la forma de construir mensajes muy pobres, con una eficacia imponente...

PM: Y por repetición...

CC: Y por repetición...

PM: ¿Cómo hacer a FG el artista contemporáneo más importante de España? Es tan fácil como colar durante seis meses seguidos notas de prensa a la agencia

EFE y luego que haga unos dibujitos en unas hojas y empezar a soltarlos en *Christie's*, hacerlo subir y comprárnoslo a nosotros mismos. Estamos cuatro años haciéndolo y aquí tenemos un tío que le quita el pan a Barceló. Eso son las subastas, te lo recompras a ti mismo, no tienes ni que soltar la pasta, sólo tienes que pagarle la comisión del 10% a la casa de subastas.

CA: Pero, eso ocurre en otros terrenos...

PA: Para subir el precio de sus obras en las subastas, los coleccionistas han hecho lo que dice XL durante muchos años...

AD (3): Es el sistema financiero propio...

CA: Pero, por ejemplo, ¿Paulina Rubio cómo ha llegado a donde está?

PM: Bueno, eso es otro tipo de movimiento...

CA: Pero, Paulina Rubio es una artista...

CC: El sistema es similar...

AD (2): Y ¿qué hay de la dignidad del artista?

PM: Pero, es que estáis confundiendo artistas con multinacionales. Por ejemplo, cuando vais a una exposición de la Marlborough y veis una *Menina* de Valdés, ¿realmente creéis que las hace Valdés? Hay una fábrica en Paracuellos del Jarama que se llama *Tragacanto* que tienen un brazo robótico y un escáner 3D y talla una menina, de las suyas, cada 15 minutos. Manda las obras por *e-mail*, tiene toda la obra digitalizada, estiras la malla 3D y tienes otra menina y después se lleva a la fundición a pasarla a bronce. Sólo tiene que mandar un fax y marchando otra...

En el mundo universitario no se habla de esto porque sería casi tabú, pero es la realidad real...

PA: Esa es la factoría...

CA: Pero, por ejemplo, un buen médico, ¿cómo se legitima? ¿Un médico también paga? En un artículo sobre el mejor médico de trasplantes se podía leer "Dios..." ¿Cómo se legitima como mejor médico de trasplantes de España?

CC: Si queréis volvemos a lo que era la semejanza con la realidad, lo indiciario y el tema de valor, lo simbólico. El problema es que un artista se puede construir de arriba a abajo, sin embargo un médico tiene que llevar una operación... genera un servicio real, si ese servicio real va cayendo durante un cierto tiempo, al final cae rotundamente...

CA: ¿No pasa eso con el artista?

CC: Con un artista también podría pasar eso...

CA: Por ejemplo, en un músico también hay una parte de destreza, pero y en un artista visual...

AD (1) es cuestionable, y más ahora mismo, ni el sonido, ni la voz, ni siquiera el directo, todo está procesado automáticamente...

CC: Sí, pero ese procesamiento necesita un trabajo muy técnico, el problema es "el camelo"...

PM: Hay un detalle interesante en la música, no sé si conocéis *Endemol* o *Vale Music*, pues, han desarrollado un software al que someten cada una de las

canciones que van a salir al mercado con los parámetros de todas las canciones que han triunfado en la historia, si no entra en esos parámetros, la canción no se lanza. ¿Qué pasa? Bajo esta regla de tres *Elvis* jamás hubiera existido, porque hizo algo nuevo que no tenía antecedentes...

Yo conozco un caso dramático, es un chico llamado *Françoise Victosi* que es el que hizo *La Macarena* de *Los del río*, el remix que ganó 60 millones de dólares y de los que sólo recibió 500 \$. *Los del río* han buscado todas las maquetas que había con el nombre de *Françoise* y las han hecho desaparecer del mercado...

CC: La verdad, es que ves al chico y piensas que tiene que ser un artista...

PM: Ha hecho toda la música de la *Fura del Baus*, toda la música de los documentales de la 2, y toda la música de *Fangoria*...

CC: A mi hay un concepto que me gusta mucho, no es el de verdad, ni siquiera el de veracidad, que sería la verdad creíble, sino el de epifanía...

PA: Eso tiene más que ver con la cuestión de lo estético, antes decíamos que la obra de arte tiene distintos niveles. Un nivel físico, de tocar, ver, colocar allí, colocar aquí, objeto material que puede ser un objeto cotidiano o no, pero un objeto que llega un momento en que se convierte en otra cosa que no es un objeto cotidiano, panel, madera sobre la que pintas, se convierte en otra cosa...

PM: Fetichismo...

PA: Es decir, si llega a ser otra cosa, madera que tocas, que huele, que le colocas una tela, que pliegas, que despliegas, sujeta por detrás y luego unos materiales que tú juntas con aceites o disolventes, no importa el elemento que una... Vas colocando encima y de repente ese objeto se va convirtiendo en otra cosa y esa otra cosa es la que produce otra reacción que no es la de tocar, la de oler ese elemento material, sino otra cosa... esa conmoción, ese elemento punzante que te

emociona, que te emociona o te produce un rechazo muy fuerte, que también es estético...

PM: La náusea...

PA: Hay algo después, que es lo que nos produce esa creación, es haber conseguido ese nivel estético, pero, ¿se ha conseguido a base de unas reglas? O ¿qué es lo que produce que eso se convierta en objeto estético? De alguna manera la obra de arte necesita para producir esos efectos que están ya en otro nivel...

Decíamos, es producto de una cultura, es expresión de una cultura, que indebidamente se convierte, o “indebidamente”, los modernos de hoy, dirían “hombre indebidamente, de manera añadida puede tener como valor o como no valor, valor positivo o en valor negativo convertirse en producto”. Pero es expresión de una cultura, eso es lo que realmente puede tener...

PM: Tiene la característica de tener un impacto social, que eso es el punto de impacto exacto...

AD (3): Estamos hablando de impacto social, de arte como cosa impactante, voy a hacer una pregunta ¿vosotros creéis que realmente la gente se va a Arco y se queda impactada, después de lo que ve diariamente en los telediarios, en la vida real?

PA: A lo mejor es distinta emoción...

AD (1): Sin entrar si es estética o no, exige una contemplación distinta...

CA: La gente se queda impactada cuando ve el derrumbe de las torres gemelas o mete el gol *Beckham*...

PM: Y se les pasa a la semana, una noticia sustituye a la otra...

AD (3): Yo me refiero que a nivel artístico o a nivel sensitivo le puede producir cierta sensación que no tiene ni punto de comparación... evidentemente es un efecto mediático...

PM: Son ciclos...

PA: Una reacción de tipo racional, antes hablábamos del crítico o del historiador o del que entiende un poco... decías tú el que entiende puede racionalizar y tener un placer racional extraordinario, es decir, el que conoce además de ese impacto más o menos estético, del nivel que sea, puede tener un gozo intelectual, FG que lo conoce, sabe cuándo está oyendo una obra... el teléfono, mentalmente, son las mismas notas que yo conozco y que valoro, que aprecio y que estéticamente me produce una satisfacción enorme cada vez que las oigo y, a lo mejor, otro no las reconoce y, sin embargo, le gustan... Para mí es un gozo, como puede ser un goce de tipo intelectual que yo analizo, aquí está en contacto "esto", aquí está el nivel de relación de colores, la masa "aquella", la expresión de movimiento y sonido... lo que sea de la obra, pero que te produce una reacción...

AD (3): Pero, es una especie de goce similar a cuando tú estás en casa leyendo o escuchando música clásica, digamos que se encuentra dentro de esos parámetros...

PA: En esos niveles, pero no tiene porque ser la misma, puede ser muy distinta, puede ser una reflexión añadida... Recuerdo un profesor de historia que decía "yo no quiero aprender mucho de música y quiero mantenerme en el gozo directo sin el conocimiento racional, me distraería"... a veces, te distrae el análisis formal que haces, o ese análisis de competencia, aquí ha aportado algo nuevo, porque lo puedes valorar dentro del conocimiento de la historia, eso te da un goce

que es de otro nivel al que no comprende eso, es un goce más intelectual, pero es un goce...

Entonces, eso de alguna manera es lo que diferencia, igual que pueden diferenciarse unas fotos de la India; echa desde un enfoque artístico y otra realizada para un reportaje y la diferencia es el talante artístico, que, simplemente, se puede plasmar en una posición de la cámara con respecto a la calle, haciendo que te produzca una sensación distinta.

Hablo de fotografía, porque soy hija de fotógrafo y me estaba acordando de algo que vi en Valencia, había una foto que no me decía nada, sin embargo, en otra sala de la misma exposición había una fotografía, que pese a ser de un fotógrafo de reportajes me llenaba... y es que, a veces, un fotógrafo es de reportajes, pero no tiene nada que ver, puede hacer una obra de arte, por la posición, la oportunidad, etc., haciendo una fotografía que produce una intensidad que no produce el resto...

CC: Hemos estado bordeando lo que es artificio de lo que es artesanía...

PM: El triunfo del arte frente a la artesanía...

CC: Es absolutamente conceptual, la técnica, no es lo mismo tener una técnica excelente y no promoverla...

CA: Por ejemplo, Antonio López...

CC: Antonio López me produce una emoción intelectual...

CA: A mi nada...

PM: Aunque me repatea es bueno... El tío a logrado la excelencia...

PA: La pura mimesis...

CC: El arte, en cuanto que es artificio, o sea, ser artificial, puede ser una copia o puede ser algo más, y en ese algo más, trasciende la mimesis. Los que conocemos la retórica de Aristóteles sabemos que hay un punto que es la lógica, que es el *logos*, el conocimiento de la cosa, y ahí ya hay un primer paso que trasciende a la mimesis, hacer discurso, en definitiva. El arte es un discurso...

PM: Podría ser el filtrado del propio artista, debido a sus vivencias, ese filtrado que crea, aunque intenta ser hiperrealista o ceñirse lo máximo a la realidad, empieza a fluir en un lenguaje personal y característico, y esa singularidad es lo que genera el hecho artístico...

CC: Ahí aparece un elemento muy importante, que es el *pathos* que tienen algunas obras... Un poema de Juan Ramón Jiménez; *y yo me iré y se quedarán los pájaros cantando*... porque yo relaciono esa experiencia particular con la muerte de mi madre...

CA: Eso es *el síndrome de Stendhal*...

CC: Y luego tenemos los Cristos, de Velázquez, el Greco y Dalí... especialmente...

CA: ¿Cuándo ves una representación de una cruz de madera?

CC: No, no son los crucificados en sí... El de Dalí es mi preferido, quizá por el escorzo, esa expresión de entrega al mundo desde una perspectiva... que es lo que da el escorzo, o sea, como los elementos visuales son capaces de captar mi empatía, o sea, mi sentimiento, pero la empatía es el sentimiento metido dentro, o sea, yo le concedo ese valor de empatía...

PM: Sí, pero es común a todas las personas que tienen empatía...

CC: Sí, pero ahí está otro elemento que es la “intersubjetividad”, habría que preguntar a cada uno, en un precioso ejercicio en arte, ¿qué hace que te produzca esa empatía? Es un diálogo con el cuadro, es un sentimiento con el cuadro, no es que me guste el cuadro, es conmoverte, es una relación empática, pero con la obra no con el autor... Hay otra cuestión que sigue la misma teoría de Aristóteles, el *ethos*... ¿qué pasa con la creatividad? ¿Por qué fueron creativas la destrucción de las torres gemelas el 11S?

PM: Menudo performance...

CC: La construcción fue impresionante, pero donde tiene el quid, es en el *ethos*...

PM: La destrucción del símbolo, tenía por todos lados... Hay un punto que igual os puede interesar, yo ya no soy de ningún sitio, soy ciudadano global, una semana estoy en Tokio, otra en China, me muevo por todo el mundo, y me he dado cuenta que existe un fenómeno de sincronización mental entre todas las personas que crean arte en el mundo. La originalidad tiene un gran problema, porque hay tantas personas fluyendo dentro de unas mismas estéticas a escala global que se repiten obras, una hecha por un tío de Tokio y otra por un tío de Salamanca...

CC: Pero, eso no significa que no sean originales...

PM: Son originales, pero son iguales, e igual pueden ser hechas en el mismo tiempo...

CC: Una confluencia es una cosa preciosa...

PA: Una etnóloga, *Pia Laviosa Zambotti*, dijo con respecto a fenómenos de la prehistoria, “se daban simultáneamente en lugares alejadísimos, sin embargo, ¿por qué razón? Es el crecimiento del pensamiento, lo que sea, pero sea daban...”

PM: Existe una sincronía mental a escala planetaria, es impresionante, y cuando ves dos obras exactamente iguales, hechas por personas que no se conocen de diferentes partes del mundo, “mola” porque me da a pensar que somos todos iguales, o sea, que vistos desde arriba en pequeñito, hay “como personas” dentro de géneros, muchos XL, muchos FG...

PA: Yo creo que no, creo que hay una gran coincidencia y luego siempre una particularidad, siempre hay algo diferente...

PM: A veces la consciencia es rotunda...

PA: Pero, tan exacto como para eliminar la subjetividad, siempre hay algo diferenciador...

CC: Lo que concede realmente valor es justamente ese valor de diferencia, o sea, que haya coincidencia, sí claro, pero, son más coincidencias en las propias acciones que en el propio sujeto... Lo que pasa, es que lo que estáis comentando ahora vosotros te hace pensar hasta qué punto la propia cultura no te lleva a alguna generación de formas simbólicas parecidas, esto no es original mío, es de *Cassirer*...

PM: La esvástica por ejemplo, aparece por todas partes, cultura, gente que no se conoce, sale por todos lados, espirales...

CC: Las celebres pirámides, que en tres grandes lugares del mundo se producen... lo mismo con el concepto de trinidad, muy repetido... que unos consideren que es naturaleza, que otros consideren que es persona, los nombres,

etc., pero, qué está sucediendo en torno al concepto de trinidad, qué está sucediendo en torno a las pirámides... lo que pasa, es que ves las pirámides de Egipto y tienen tal singularidad que por ello son lo que son, ves las pirámides mayas y son otra cosa, aunque el concepto es el mismo...

Hay un elemento diferencial tan potente que le da ese don de la originalidad, de la divergencia, de la singularidad y la pluralidad, plurales pero con valor singular. En Madrid, por ejemplo, se habla de edificios singulares, hay muchos pero cada uno en sí es irrepetible...

PM: También es interesante ver como los individuos somos muy clónicos... La obra de Juan Muñoz que se puede ver en el museo, la idea del sujeto repetido... y como tenemos una especie de superego que nos hace plantearnos cosas como la creación artística, una serie de cosas y reflexiones, o sea, ese punto del individuo como una especie de isleta que intenta expandir su manera de ser e intentar contagiársela al mayor número posible de personas... creo que el hecho artístico va por ahí...

CA: Lo que decíamos antes de lo privado y lo público.

PM: Sí pero va más, es como la búsqueda del reconocimiento propio del individuo como ser vivo, fuera del mercado, olvídate del mercado, olvídate de la ejecución de la obra de arte, sino la búsqueda continua de la trascendencia de cada persona...

CC: Eso lo decía Unamuno, hay cuatro formas de trascender, de ser eternos, una de ellas era la de la obra...

[illegible]

LCD. TELECO: Por cierto, yo creo que todos somos artistas...

PM: en cierto aspecto, sí claro...

LCD. TELECO: No, no, digamos que todos podemos manifestar... para mi el concepto de arte me lleva también a la magia, al éxtasis, a esos parámetros, entonces todas las personas tienen esa capacidad. Lo único que en muchas personas está bloqueada, pero simplemente desbloqueándola manifiesta esa capacidad artística...

PA: Sí, es un poco lo que se pretende con los talleres de estado, se pretende que todos los obreros de todas las fábricas puedan ir a esos talleres gratuitos y puedan desarrollar su creatividad, porque se cree firmemente que todos tenemos capacidad creativa, lo que nos hace falta es...

PM: Cuando hay creatividad, hay un trabajo mucho más eficiente, eso es fundamental, daría una vuelta más de tuerca e intentaría buscar...

CC: Habría que responder a algunas preguntas importantes, ¿una obra de arte es una construcción social? ¿Es un “constructo”? O es algo más...

PM: Podría ser un residuo social, una cosa, porque el hecho artístico en sí es una perversión, es un objeto... es el objeto resultado de un pensamiento, pero la obra de arte en sí no es el objeto, sino que es el pensamiento que hay detrás. Estoy trabajando con tecnología por eso, porque de tener una idea mental a pasarla a digital, a 3D, a holograma, es de una idea digital a otra idea digital, entonces no deprava el proceso...

AD (3): Realmente lo virtual es lo más conceptual que existe, es lo que más se acerca al concepto que tú tienes en tu mente...

PM: Sí, porque es psicotécnico también, aquí la historia es que la lías cuando empiezas a relacionarte con la materia, tienes que moverte en pensamiento digital,

pero, la obra de arte pasa a ser el residuo físico, orgánico, que queda de ese hecho creativo, pero, realmente la obra de arte, es pensarlo, no hacer el objeto...

AD (3): Que el espacio virtual, digamos, tiene un potencial infinito o mucho más ilimitado de lo que lo puede tener el espacio físico, por ello mismo también, está lo residual...

PM: Es puro, estamos trabajando en una herramienta, cuyos proyectos los hago a partir de nada, a partir de esferas, cubos, pirámides y conos, y una vez terminado, ves que es irreal, pero el nivel de calidad que tienen las imágenes y el nivel de realismo que tienen te hace cuestionarte si no es una fotografía, pero es totalmente sintético, yo creo que va hacia ahí, y va hacia el mundo...

CC: ¿Hasta la imagen de esta artista rusa, directora del coro?

PM: ¿La directora del coro? Ese es el único caso en el que se integraba una fotografía de alguien vivo con una prótesis robótica... hay muchas herramientas para generar, genera el polvo, la humedad en la atmósfera, las partículas de polvo que caerán, una marca de bombilla determinada y la luz incide por tal lado. Está un poco “solarizada”, le puedes potenciar las arrugas, es decir, llega un momento en el que la base es la fotografía, pero está “estrusionada tridimensionalmente”. Es realidad virtual, aunque como “mapeado” haya utilizado la cara de la abuelita, pero, lo interesante de todo esto es que con el tiempo va a desaparecer la materia del arte...

Venimos de toda una generación de artistas tecnológicos, el padre se llama *Stella* y tiene un eslogan personal *el cuerpo está obsoleto*, o sea, si te cortas una pierna, por qué vas a renunciar a andar si puedes ponerte una prótesis robótica y volver a andar, pues en un tiempo conceptual “superevolucionado”, y supercomplejo el artista y las personas a nivel intelectual necesitan esas prótesis tecnológicas para potenciar esas ideas y trascender a sus limitaciones orgánicas...

LCD. TELECO: En ese nivel que estás hablando, el concepto, ¿qué concepto es?

PM: El concepto es que no hay concepto, yo mis obras de arte las hago porque tuve una infancia muy dura en un internado del *Opus Dei* cuando era pequeño, y por eso hago cristos robóticos sadomasoquistas, todo viene de ahí...

LCD. TELECO: Sí, pero estoy también hablando a otro nivel, por ejemplo, yo ahora te estoy viendo, pero yo te veo porque mi cerebro para intentar entenderte está reconstruyendo una realidad que yo diría holográfica, es decir, estoy viendo un holograma...

PM: Y a partir de tus vivencias, no las mías, claro...

LCD. TELECO: Sí claro, a partir, de mis mapas mentales, porque la realidad realmente no existe, es decir, como muchas veces en el mundo empresarial yo escucho, un jefe le dice a un empleado; “es que la realidad no es así”, eso es una falta de respeto, porque está diciendo “yo estoy en una posición superior de la realidad”, pero ésta no existe, la realidad está consensuada...

PM: Estandarizada...

LCD. TELECO: consensuamos...

CC: “intersubjetiva”...

LCD. TELECO: Pero no existe, entonces lo que yo estoy viendo de ti en concreto, es un “fantasma”, es decir, una imagen que estoy construyendo y que estoy localizando ahí, pero, tu concepto está distribuido, eso implica también, desde mi visión por qué aparece geográficamente, tú estás distribuido a lo largo del

espacio y del tiempo, tus ideas también y tu mente también, por lo tanto, ideas así, pueden aparecer en otra zona del planeta, porque es una red holográfica...

PM: Internet se parece un poco al comportamiento humano, aunque internet es una red humana... ¿Conocéis el *page rank*? Si quieres lanzar un producto o quieres crear una moda artística, consultas qué páginas son las más visitadas para ver cuáles son las tendencias... Los publicistas y la gente del arte lo utiliza para ir por delante de las tendencias tanto conceptuales, como publicistas, como institucionales, como docentes. Yo, por ejemplo, les decía a mis alumnos que ahora viene una moda que se llama *stingpunk* que es una mezcla de romántico inglés y tecnología, es una derivación de la moda gótica, ellos no lo saben, pero dentro de ocho o diez meses en España la gente empezará a ir así, vendrá un extranjero con la moda, y es viral, *boothmarketing*, es marketing viral, eso se extiende a escala global.

¿Qué quiere decir esto? Que estamos tan parametrizados y tan controlados por la red que está incluso controlada la creatividad, todo está controlado, y no nos damos cuenta porque nos dejan ser usuarios de nuestra vida, somos consumidores y usuarios, y el que no consume y no usa, está fuera de la sociedad, entonces es un loco...

AD (2): ¿Y no llegará un momento en que nos cansemos de que nos guíen, nos conduzcan y acabe por lo raro no ser loco, sino todo lo contrario?

PM: A ver si aguantas 15 días sin móvil...

CC: Yo 15 días, ni 15 segundos...

LCD. TELECO: Yo he renunciado a uno de los elementos clave del consumo, el coche. Hace 9 años lo regalé y ahora sigo otra tendencia, cuando necesito un coche lo alquilo...

PM: Entonces es parcial, has renunciado a la propiedad, pero, es una renuncia parcial. Cuando vas a trabajar a Japón, te das cuenta de que hay modas en Tokio que duran menos de 5 días. La última vez que estuve, estaban las *jarakulu* que son unas tías que van como a hacer desafíos de looks a los centros comerciales, se visten de *lolitas* o de *góticas*... la última vez que fui ya no estaban las *jarakulu*, había unos que eran media cara blanca y media negra, con una bota blanca aquí y una lágrima negra allí. Seguro que voy dentro de 15 días y habrá una nueva moda, ese flujo de consumo, de estar permanentemente en la rueda es una esclavitud indirecta...

CC: Esto tiene que ver con las muertes que ha tenido el arte, ¿se avecina una nueva muerte del arte?

PM: Está hecho polvo...

PA: Me acordaba de *Danto* después del fin del arte, muertes ha habido. En muchos momentos se ha dicho que era la muerte del arte, la muerte de la representación, la muerte de la mimesis, ¿la muerte de qué...? Ya no solamente cuando se ha dicho, por ejemplo, decimos arte *dadá* y ellos jamás quisieron ser arte...

PM: Se avergonzaban de ser artistas...

PA: En los años 60 surgió el *nuevo dadá*, el *fluxus* es un no arte y, sin embargo, ha sido absorbido por el mundo del arte, ya ha surgido la muerte del arte en bastantes ocasiones, pero, sigue habiendo la necesidad de sacar nuevas formas...

PM: Revivals...

PA: Revivals y también esa necesidad de hacer algo que exprese inquietudes externas, que sea un reflejo de lo que estamos viviendo o no, “lo de las aspiradoras”, lo *kitch*, nuevas fórmulas, pero, que en definitiva son la necesidad de expresarnos de una manera u otra...

PM: Y vuelven las fórmulas, es cíclico, es como una espiral abierta... hay un libro que se llama *Rebelart*, se vende en el negocio de la contracultura, es de dos catedráticos australianos y es muy interesante porque lo explica bien claro; si de repente un antisistema para “cagarse en la leche”, básicamente se pone botas de militar, una cresta punki y un collar y cadenas de perro, a los seis meses *Prada* va a sacar las mismas botas de militar con la etiqueta de *Prada* y carísimas, porque la sociedad de consumo lo asimila y lo mimetiza todo, es como un embudo donde todas las propuestas se pueden estandarizar porque siempre existe la necesidad de tener algo mejor que el vecino...

PA: Tanto eso, yo no sé si la necesidad de expresión de algo interno, no tanto la necesidad interna de la obra como decía Kandinsky, sino la necesidad interna de expresarnos de alguna manera, de sacar de nosotros lo que nos inquieta, lo que nos gusta, lo que nos mueve, es algo que está en el ser humano...

PM: Yo creo que hay más profundidad en el ser humano de lo que realmente tiene...

PA: Pero que solamente sea una cuestión mental, es lo que decíamos del *dadá*, es decir, hay algo que nos mueve... en vez de colocar estos vasos de esta manera y agruparlos, los podemos poner de otra para intentar decir algo, es como lo que dice FG de elaborar un discurso, sea de una manera o de otra...

PM: Hay una idea muy ridícula, cuando roban un Picasso o un Miró, siempre sale alguien diciendo que, probablemente, será un supercoleccionista que lo va a poner en su casa para disfrutarlo él en su soledad... El que piense esto nunca ha conocido a un coleccionista, por estos quieren la obra para que la vean los demás, para llegar a su casa y enseñar sus maravillosas obras de arte...

CC: Hemos tratado ya un tema interesante... yo quiero hacer un buen flan casero, tengo una serie de ingredientes y al final me sale un flan estupendo... ¿hay una factura de la obra?

PA: ¿A ejecución te refieres?

PM: ¿Estándares?

CC: Sí, y hasta qué punto hay una serie de estándares que en sí mismo no constituyen una obra de arte, porque si son estándares ya no hay obra de arte, entonces, si juntamos los estándares, somos capaces de crear obras de arte y artistas, basta simplemente ponerlos en el mercado, además hechos con la idea de mercado...

PM: Subirlos con las subastas...

CC: Hacer que se hable de ellos...

PM: Creer un estilo peculiar que sea poco reconocible...

CC: Y para colmo de desdichas que lo roben...

PA: Pero, ¿eso es obra de arte o es un producto artístico que nosotros metemos?

CC: Esa es la pregunta...

PM: Hay una serie de estándares... uno de ellos es el cibacrón, está el cibacrón, el aluminio, el acero inoxidable. Hay un detalle interesante que la gente no sabe, y es que el 85% de las obras de arte que han comprado las instituciones españolas en los últimos 15 años van a estar destruidas antes de diez años.

El 90% de los artistas tienen tan poca formación química e intelectual que se les ha ocurrido hacer en un plóter todas sus obras de arte y ensiliconarlas. El plóter lleva amoníaco, y la tinta y el amoníaco interactúan y acaba comiéndose el color... el resultado son obras de artistas como Tomas Rudd, Bill Muñiz, de 200.000 € la unidad... las tienen los grandes coleccionistas, las grandes colecciones de la comunidad de Madrid, del Reina Sofía, con unas manchas amarillas gigantes y sin saber qué hacer, es lo que pasa cuando te sales de los estándares del arte...

Un estándar es el cibacrón, es el equivalente al óleo en fotografía, es fotografía a lo tradicional, pero está con la química parada. Como la química está parada, si la combinas, por ejemplo, con una silicona neutra a la hora del montaje, esa obra se va a quedar inerte unos 150 años, el acero inoxidable, el magnal 35, que es el aluminio que se puede soldar, también es otro material que no cambia...

Materiales en los que no se pueden hacer obras de arte, el hierro, si no le pones "minio" encima y una pintura de exteriores, una obra de arte de hierro échale una durabilidad de unos 60 años, como mucho, es absolutamente imposible que perviva. Lo digo porque tenemos la obra más importante de Oteiza que se llama *Homenaje a Mallarme*, que es con la que ganó la bienal de la Habana, la tenemos con un gran agujero, porque mi cliente la puso al lado del aspersor de riego... Todo ese patrimonio cultural y todas esas obras de arte van a extinguirse muy rápido...

Soy director general del *Grupo Ariza* que es la empresa que salva esas obras de arte y tendríais que ver las obras de medio millón de euros con hongos...

CC: Pero hay una cuestión que no hemos dicho que está también rozando todo el aspecto de innovación, de investigación. Velázquez, por ejemplo, era un investigador, investigando determinados aspectos formales...

PM: Lo hacía con cabeza, con soportes estables...

PA: Estamos hablando de técnica, de conocimiento material...

CC: Todos esos autores se preocupan, Velázquez, el Greco, producen innovaciones formales que, sin embargo, a su vez se preocupaban por los tipos de pigmentos, etc.

PM: Que eran artistas completos...

PA: Si comparamos con un pintor flamenco que tenían una técnica maravillosa y hacen que se conserven tímidamente, sin embargo, hay algunas obras que se craquean a los 5 años de estar expuestas...

PM: Es un poco peliagudo que los pintores prehistóricos tuviesen más seriedad a la hora de fabricar pigmentos que los artistas contemporáneos del siglo XX... Hay pinturas en algunas cuevas que están mejor conservadas que algunas obras nuevas...

PA: Por tanto, la falta de conocimientos técnicos hace que la obra no sobreviva mucho tiempo, cabría preguntarse si el que no se conserve impide que se denomine como arte...

PM: Es arte efímero...

PA: Claro, claro, por eso...

PM: Yo creo que habría que hacer una distinción porque el arte efímero ha sido hecho con la idea de que “palme” la obra de arte, sin embargo, el arte efímero forzoso, sería un arte efímero que... la naturaleza toma esa decisión en vez del artista...

PA: efectivamente, y además sería un parámetro de evaluación de la calidad...

PM: Del interés que ha puesto el artista en proteger sus ideas...

PA: Y de conocer esas reglas primeras, el conocimiento del oficio... ¿Es conocer el oficio lo que le da el concepto de arte o es la idea? Porque antes decíamos, no es la idea, el caso de *Duchamp* con el “urinario”, es la idea, es lo que tenemos en la mente, o es la ejecución, lo que decía FG antes, o es la unión de ambas...

PM: Tú no crees que *Duchamp* si fuese a un museo y viese los llaveros que han hecho con su urinario, el tipo se pegaba dos tiros...

PA: O se moriría de risa...

PM: La sociedad de consumo asimila el icono, hasta lo firmó *R. Mudd* para que no lo asociasen a él porque “pasaba” hasta de la autoría el tío...

PA: Se desdobló en *Rose Selavy*, pero es la cuestión mental o es realmente la ejecución, o son las dos cosas, una cosa y otra, lo que intelectualmente provoca que nosotros consideremos que esa sea obra de arte u otra cosa...

PM: Pues, primero, el punto primigenio de la creación artística es la idea, y el segundo punto sería la factura y convertir que eso trascienda al individuo. Si eres el

rey del mambo en la factura y luego a la hora de trascender lo haces con palillos de orejas, al final de eso va a depravar y acabará siendo intrascendente por la insolvencia a la hora de ejecutar...

PA: Pero, por ejemplo, obras con palillos, por ejemplo, de *Picabia*, ¿pueden considerarse obras de arte o no?

PM: Sí, todo es susceptible... todo lo que tenga una idea detrás es algo artístico. Hay ahora más cocineros y arquitectos en los museos que artistas...

PA: Pero en la cocina, por ejemplo, ¿qué está interviniendo? La introducción, la presentación y todos los sentidos, vamos son las dos cosas, que tengas una idea y que haya algo detrás...

PM: Es casi más arte que el arte, la cocina, ¿verdad?

CC: Lo que se percibe aquí también es que están las políticas del arte, no hemos hablado nada de ellos, pero son importantes...

PM: Las modas...

CC: Cuando hablamos de políticas, estamos hablando de políticas en el sentido pleno de la palabra, y luego hablamos también de más políticas en las que no intervienen los políticos, los que primero son reconocidos como personas de referencia y después imponen un modelo.

Una política de arte, ya sea política, política, o ya sea de artistas que tienen un dominio en la sociedad, generan un modelo previo en el que está hecho más a su imagen y semejanza, a sus deseos o sus objetivos, y los objetivos de los políticos, realmente, a lo mejor tienen que ver con los objetivos artísticos... y los objetivos de estos elementos dominantes, artistas dominantes, a lo mejor tienen que ver muy

poquito con el arte, pero, sin embargo, generan, hay un movimiento que nace desde las expectativas, o sea, están muy bien contruidos.

Una política responde a una estrategia de cómo hay que presentar una determinada expectativa artística, de tal manera, que jugando con aspectos como la disonancia cognitiva, la sorpresa, hacen un mix muy perfecto y cuando construyen esa expectativa artística, después se concretiza en una persona determinada, en un objeto determinado, por lo que entra como moda y como una persistencia pequeña, pero que durante un determinado tiempo es la que se sigue...

PM: Al final, la empatía con el espectador es muy importante, hay ciertas personas que al materializar tienen esa capacidad de generar una empatía entre sus objetos...

CC: Sí, por más que haya hecho una política, hayas utilizado una estrategia, al final viene la persona, el sujeto y no te cuadra... aunque eso también ya está estudiado, obviamente.

PM: Eso se nota mucho en los cuadros de *Pollock*. Ves un cuadro hecho con *dripping*, que en sí no es una técnica aleatoria, pero esos colores escogidos de determinada manera, frente a ellos la sensación es agradable, muy agradable y estamos hablando de algo que ha fluido totalmente en el caos...

CC: Sin embargo, cuando la metes en una máquina, que los hace, a veces sorprendente, ya no hay emoción...

PA: Ahora que sale Pollock... en el caso del expresionismo abstracto americano la intervención de la política fue decisiva, para que alguien que trabajaba sólo llegara a ser la estrella, es decir, la manipulación del gobierno americano fue decisiva para el devenir del movimiento, aunque había surgido de una serie de

individualidades con unas necesidades de expresión realizando obras de una calidad determinada...

PM: Y la necesidad de un país que no tiene historia.

PA: Que no tiene historia, una historia artística opuesta absolutamente a las características del otro bloque, que era la mimesis y el realismo surrealista, la abstracción... entonces esa manipulación existió y, sin embargo, fue llevada a cabo por artistas que tenían unas fórmulas personales y un algo que hacer y expresar...

PM: El comunismo tenía una gran fuerza artística, el cartelismo... Todos eran artistas con un gran potencial, y sin embargo, están en la indigencia...

[illegible]

CC: ¿Cómo es capaz de superar las distintas barreras? O ¿es que es asumido políticamente enseguida?

PM: “El fulano peculiar” es algo que se crea. Hay dos tipos de artistas; el que sigue las tendencias y alcanza una buena formación y desarrolla; y el que mira hacia dentro, eso se ve mucho en algunas exposiciones en Cataluña, hay tíos que se apellidan , por ejemplo, “*Puxol*” y que pintan rascacielos de Nueva York y que nunca han estado en Nueva York, nunca han visto un rascacielos, pero con postales, fotos de Internet, hacen rascacielos y más cosas, y a la burguesía le encanta... “tengo ahí un *Puxol Andrade no sé qué* y te lo enseñan y dicen, mira, mira, la quinta avenida, y luego conoces al artista y te dice, pues, yo cogí un libro de paisajes de Nueva York”...

Luego está el tipo peculiar que está en el pueblo, en los Pirineos, con un trozo de madera y una navaja que se pone a hacer una creación artística y está pensando en su madre, en su abuela, porque esa autenticidad artística viene a hablar de lo que se conoce. Vas a tener mucha menos autenticidad si estás hablando de los cafés de Boston y nunca has estado allí, eres simplemente un garante de una serie

de cosas que te han llegado a base de influencias mediáticas, que si eres, por ejemplo, un tío que está hablando de las ovejas de tu pueblo que una se te ha puesto enferma...

¿Conocéis un artista de la *Marlborough* que se llama *Leiro*? Es un artista que triunfa en Nueva York, y ese tío era de un pueblecito de Galicia, tenía un mazo y empezó a hacer esculturas, de repente se salió el petróleo del barco, y hacía las esculturas con máscaras blancas, y ha creado todo un lenguaje icónico que parte de la propia introspección del individuo, eso es el arte auténtico, además se nota mucho...

CC: Esa inocencia, por ejemplo, que vemos en Miró, ¿qué tendrá Miró...? Ponte a hacer un cuadro de Miró y no te sale ni en broma...

PM: Porque es lenguaje simbólico, está vertebrado, tiene unos códigos de lenguaje que son redacciones, cada cuadro es una redacción...

CC: Es curioso, en un proyecto de investigación sobre “cómo las tecnologías de la información generan innovación en los docentes”, y en un instituto participante, Juan Gris, observamos que dos profesores que habían ido a unas clases de pintura y que no tenían excesivo conocimiento tecnológico, se les ocurrió producir inmersión en los niños a través de la exposición de cuadros de Dalí, Miró, Picasso...

Yo asistí a los de Miró y era sorprendente como los niños hacían unos cuadros, que no eran los de Miró, pero eran una maravilla, captaban la esencia, el sistema... Pero lo que más me fascinaba era como algunos niños se pasaban las horas mirando, silenciosos, el cuadro. Al verlo en una pantalla gigante, eso mismo les producía inmersión, o sea, la tecnología puesta al servicio de una profesión.

Después, cada uno hablaba sobre el significado que para cada uno tenían los detalles de sus cuadros. Eran niños pequeños, hay que decirlo...

Luego, pasaban al taller de pintura y cada uno empezaba a pintar un cuadro, que no tenía porque parecerse a ninguno, sin embargo, había algunos niños que

iban a buscar una lámina de Miró, ya no pude controlar, cómo la hicieron aquellos pocos niños que iban a buscarla, si hicieron una cosa distinta, si intentaron copiar...

Lo fascinante era el proceso, entonces, ese valor primigenio que decíamos del artista, a lo mejor no deberíamos olvidar eso...

¿Cuáles han sido los cambios más profundos en el arte? ¿Quién lo ha producido? ¿Se han producido a través de, digamos, políticas? Otra cosa es el *ahora*, porque el *ahora* no es el *antes*. Podemos tener la esperanza de esa evidencia del artista en sí, que es capaz de sobrepasar las influencias, es más, ni siquiera se las plantea...

PM: En los pueblos está, hay uno que es muy famoso en Japón, se llama Herminio, es un señor de unos 70 años, era maquetista y se ha dedicado a hacer esculturas con contrapesos, imagínate un tronco de metro y medio, macizo y apoyado sólo sobre un punto, por una esquina, o suspende las piezas por campos magnéticos.

No tiene ninguna formación artística, es totalmente autodidacta, era maquetista y sabía un poco de ingeniería y tú ves sus piezas y es que desafían la lógica, ves una estructura gigante que se apoya en un punto y realmente están huecos, llevan unos pesos muy fuertes de plomo en unas partes y otras con imanes que giran ruedas. Un ingeniero se volvería loco si ve las piezas de Herminio y sin ninguna formación artística.

Hay muchos como él, suelen estar en sitios remotos, en pueblos, hay otro Huesca que se llama Eduardo Cajas, hay en grandes ciudades en los núcleos urbanos profundos, tipo la *Calle Pez* y toda esta zona, ahí encuentras personas que son realmente peculiares.

Hay un heroinómano en Valencia, que se llama Carlitos, que los grandes coleccionistas, gente como Consuelo Ciscal, que es la directora del Ivan de Valencia, incluso comisarios de la *Tate Modern*... Te puede cambiar una obra de arte por una botella de cerveza, pero las obras de arte son de una grandísima sensibilidad y de una profundidad alucinante. Las hace con trozos de juguetes rotos

y pintando, tiene una iconografía como Miró, pero en su caso, son cosas relacionadas con lo doméstico, son huevos fritos, aspiradoras con ojos, es todo un mundo estético... La SGAE ha hecho un documental sobre su vida, de lo peculiares que son esas personas, pero eso es totalmente aleatorio, son ejemplares únicos que se crean de vez en cuando sin ninguna formación.

CC: O sea, que el arte estaría más relacionado con el azar que con la necesidad...

PM: No, es necesidad pura, yo un día le pregunté ¿por qué haces arte? Y me dijo que hacía arte para no ser un yonqui.

CC: Son dos modos distintos de necesidad...

PM: Lo hace para huir de la indigencia...

CC: Hace un tiempo, una investigación nació de una necesidad, el arte por placer o el arte por necesidad, eran necesidades psicológicas... yo me refiero ¿el arte tiene muchísimo de azar o no?

PA: Puede haber un arte que tenga mucho de azar y puede haber un arte que tenga poco de azar...

PM: Yo creo que lo importante del arte, es saber cuándo parar, en una obra de arte llega el momento en el que tienes que parar...

PA: Dices, stop, aquí, ya...

PM: Si continuas la cagas...

PA: Una línea y ella misma te dice que no...

PM: Un punto más y ya la has liado...

PA: Y a lo mejor tardas años en llegar a ella...

AD (3): Es como la obra de *Duchamp*, del espejo, que no sabía cómo solucionar el cuadro, y un día bajando la escalera, se le hizo una raja y 7 años después “lo que le dijo que la obra estaba terminada” fue una raja casual...

CC: Entonces, venimos a un punto, la obra de arte es congruente, o sea, la obra de arte se encierra en sí misma, se expresa a sí misma, define su discurso y añadirle un punto más, además de ser una traición a la propia obra, es una destrucción, por lo menos como obra de arte...

PA: Es lo que hablábamos antes de *Kandinsky*, la necesidad interna de la obra...

CC: Efectivamente, es otra forma de ver el tema...

PA: La obra tiene unas necesidades...

PM: La materia llega un momento que te para en un punto y continuar, es liarla...

CC: Pues hasta aquí lo que hemos hecho ha sido un recorrido bastante frecuente e interesante en lo que se refiere a la génesis de la obra de arte, a su inserción en el mundo y al final en su aceptación como obra de arte que era el último punto, es decir, algo maravilloso, si no es aceptado como obra de arte a través de las distintas validaciones que vosotros comentabais...

PM: Sigue siéndolo...

PA: Pero, entonces, es que estamos otra vez en la misma pregunta que se hizo al principio, la obra necesita del espectador para ser obra de arte, o lo es en sí misma...

CC: Esa es la pregunta... y ¿somos capaces de responderla? Porque hemos dado muchas vueltas y ya no sé si somos capaces...

PM: Yo creo que la obra necesita de un contexto... Piénsalo, el espectador no es tan importante, la obra tiene que estar en el lugar adecuado, en el momento adecuado y frente a las personas adecuadas, si no, puedes condenarla al ostracismo, es decir, han existido obras de arte increíbles y se han perdido por el propio proceso de no estar en el lugar adecuado, en el momento adecuado y con las personas adecuadas. Una exposición increíble de Miró hecha en su pueblo no tiene la misma función, ni el mismo efecto, ni el mismo resultado que hecha en la *Tate Modern* de Londres.

PA: Pero, la obra de Miró sigue siendo igualmente válida como obra de arte, pero no como objeto estético, ahí está de nuevo la distinción entre la obra de arte y el objeto estético, como objeto estético, necesita ser percibido para producir ese goce que habíamos dicho, si no, es un elemento material que está arrinconado en un sitio... Pero, cuando se eleva a objeto estético, es cuando necesita ser elevado...

CC: En esta discusión que tenemos es importante distinguir entre lo que es obra de arte, entre el objeto y los distintos niveles. De hecho hay uno que es la propia "objetualidad", frente a la "objetualidad" está la "conceptualidad", y si no se encuentra ya no es nada, está la materia por ahí danzando y está en una especie de teoría "ideomórfica".

Pero, sí es verdad que por muy arte conceptual que hagas, tienes que tener la materia misma, y también a la inversa y luego generar esa obra de arte, vamos, que ya se ha formado como obra, si esto no termina siendo obra estética, percepción estética, tampoco es nada, solamente tiene que esperar, diríamos que sería una obra estética virtual, tiene todos los elementos, pero hasta que alguien no la perciba, incluso, no la defina, no tiene el atrevimiento de decir que esto es una obra de arte, porque para eso también hay que ser atrevido... No en Picasso, cuando Picasso pinta una obra de arte, que muchas veces ni es obra de arte, y que me perdone Picasso, porque por el hecho mismo de que Picasso haya construido una obra no tiene por qué ser necesariamente de arte...

PM: Yo a eso le llamo el síndrome del inventor, a quién, de repente, no le comentan un invento y dice que él ya lo había pensado. No basta con generar la idea, hay que hacerla...

CC: Pero, en este caso, hemos hablado del reconocimiento sucesivo de la obra de arte, pero, ¿quién da el pistoletazo de salida? Me refiero a una obra...

PA: Quizá el mismo artista como espectador...

CC: Él mismo lo reconoce como obra de arte y si tiene resonancia en los demás, ya es obra de arte...

AD (2): Es que si tú mismo no crees en ti...

CC: No, pero, no siempre es así, hay muchos artistas que no tienen la percepción de que su obra sea arte...

PM: Sí, pero eso tiene un punto de falsa modestia, te pones a hacer un proyecto artístico y una obra de arte y luego dices, “no, no es arte y yo soy un aprendiz”... realmente, el tío espera a que le “pegues la jabonada”...

CC: Que eso es una inmensa soberbia...

PM: Es una perversión total... Para mi lo mejor es la materialización, de hecho, una de las alegrías más gordas que me han dado desde que estoy trabajando en esta empresa es una placa de metal que me hicieron que ponía; *Ximo, el que lo pensa y lo fache*, el que lo piensa y lo hace... ese punto de pensarlo y construirlo físicamente tiene un punto de cualidad innato.

CC: Pero, eso eran los artistas tradicionales...

PM: Sí, el taller, y lo hacía él, aunque también tenía los pupilos que los enseñaba a cómo hacerlo, tiene un punto de taller, de “parir” el objeto y ese salto es necesario, sino todo es...

CC: Fíjate que bonito, taller, que viene de tallar...

LCD. TELECO: Yo también creo que el arte es algo relacional, un ejemplo, esto objeto tiene propiedades, una de ellas es el peso, pero el peso no depende del objeto, depende de dónde esté, de hecho esta botella aquí está pesando unos 400 gramos, pero si me subo al Teide, pesará diferente, aún siendo la misma. Entonces es relacional, el color es una propiedad que tampoco es de la botella, depende de la iluminación que tenga...

Entonces yo creo que el arte, hay una palabra, mi palabra favorita, que además la veo constantemente, “emergencia”, para mi el arte es una emergencia, algo que no está ahí, emerge, y un ejemplo, y también depende de nuestros modelos mentales, ¿alguien me puede decir por qué cae el bolígrafo?

CC: Porque pesa...

PA: La gravedad...

LCD. TELECO: ¿Por la gravedad? Bien, no está mal, ¿es así? ¿Todos estáis de acuerdo?

AD (2): Por la ley de la gravedad y porque lo estás soltando...

LCD. TELECO: Bien, ella ha utilizado un modelo de dos variables que es más completo, cae porque hay gravedad y porque decido y lo suelto, luego es el ejemplo, depende de nuestra amplitud de visión cómo mire algo para sacar más o menos de ese fenómeno o de ese objeto.

Y el arte, en función de lo que hemos hablado sería un arte espacial y un arte temporal... Temporal son los tonos del teléfono de FG que si os habéis fijado termina con un silencio... La ingeniería de telecomunicaciones se diferencia del resto en un detalle, las demás son espaciales, trabajan en el espacio, las telecomunicaciones trabajan en el tiempo... Bueno la poesía sería temporal, al igual que la música...

También sería arte luminoso y arte tenebroso... Arte luminoso relacionado con la armonía, con la belleza, palabras muy amplias, y el arte tenebroso, más relacionado con la disonancia...

AD (3) ¿Y el arte digital qué sería?

PM: El arte digital es binario, ni espacial, ni temporal, ni pervierte, ni invierte, ni se modifica, ni evoluciona, está estable totalmente, solamente unos y ceros...

CC: Pero, el factor fundamental que tiene todo lo digital es, románticamente se podría decir, lo que decía Bécquer, *esperando la mano de nieve sepa arrancarlos*

de las notas, como el piano en Bécquer que mantiene toda la información, esa información es estable hasta que la tocas, a partir de ahí, a surge...

PM: Me gustaría enseñaros la última obra de arte que me ha gustado en toda mi vida, que ni siquiera es una obra de arte, es un texto de *Albert Einstein* sobre la crisis económica... *no pretendamos que las cosas cambien si siempre hacemos lo mismo, la crisis es la mejor bendición que puede sucederle a personas y países, porque la crisis trae progresos. La creatividad nace de la angustia, como el día nace de la noche oscura, es la crisis de la que nace la inventiva, los descubrimientos y las grandes estrategias, quien supera la crisis se supera a sí mismo sin quedar superado, quien atribuye a la crisis sus fracasos y penurias violenta su propio talento y respeta más a los problemas que a las soluciones. La verdadera crisis es la crisis de la incompetencia, el inconveniente de las personas y los países es la pereza de encontrar salidas y soluciones. Sin crisis, no hay desafíos, sin desafíos la vida es una rutina, una lenta agonía, sin crisis no hay méritos, es en la crisis donde aflora lo mejor de cada uno, porque sin crisis todo viento es caricia. Hablar de la crisis es promoverla y callar en la crisis es exaltar el conformismo, en vez de esto trabajemos duro y acabemos con la única crisis amenazadora que es la tragedia de no querer luchar por superarnos. Esto es una escultura, es redondo de principio a final, no tiene flecos, da la vuelta...*

LCD. TELECO: Es magia...

PM: Es poesía, pero no es un poeta, es un científico...

LCD. TELECO: Eso es poesía...

PA: Los científicos están muy cerca del arte... Una cosa que antes hemos rozado, es el hecho de que al artista se le pueden poner muchas barreras, una de ellas puede ser el propio manejo del mercado, el manejo de las instituciones, etc.,

pueden poner freno, el verdadero artista, asume todos esos retos a superar y sale por encima de ello.

Incluso, el que comanda la obra te pone una serie de barreras, exigiendo su propia composición y temática. El que pone esas trabas, de alguna manera, le está incentivando para que sepa resolver todo eso y pasar por encima.

CC: Es que tanto la libertad, como la creatividad, florecen en las riberas de los límites...

PM: Si no hay límites, no se puede concretar...

LCD. TELECO: Complementaria vuestras reflexiones con otra que no recuerdo de quién es, pero dice, *lo que está por venir superará nuestra imaginación más salvaje*... En 1985, fui a comprar un cuadro, y me dijo el pintor; "40.000 pesetas"... y yo le dije; "no, esto no vale 40.000 pesetas, vale 50.000"... entonces, me dice; "no, son 45.000"... terminamos en 60.000 pesetas y me lo llevé...

PM: Hiciste un buen negocio...

LCD. TELECO: Imagínate que haces un cuadro y te lo compro, lo compro en mi salón y encaja perfectamente, pero imagínate, al mes, creo que con un punto en un lugar determinado del cuadro me gusta más, creo que le falta un punto rojo al cuadro, y entonces voy y le pongo un punto rojo yo a ese cuadro que has hecho tú...

PM: Mientras no me entere está estupendo, pero si me entero te puede llegar una demanda por la propiedad intelectual...

LCD. TELECO: El punto lo he puesto yo...

PM: Tú no puedes modificar una creación artística legalmente.

LCD. TELECO: FG ha comprado esta casa e imaginemos que decide modificar algo de ella, lo mismo podría decir el arquitecto.

PM: Hay un gran problema en la ciudad de las artes y las ciencias de Valencia porque no pueden clavar un clavo en todo el edificio...

CC: ¿Alguien querría decir algo más?

AD (2): ¿Quién decide quién es comisario de una exposición y qué criterios se siguen? ¿Hay algún tipo de estudios para llegar a ser comisario?

PA: Sí, pero no están reglados absolutamente...

PM: Es un universo muy perverso, porque te gastas la pasta en hacer el master y si no estás contactada a nivel político, luego no vas a tener un feudo sobre el que interactuar... Yo soy comisario, de vez en cuando, y te lo piden a título personal...

AD (3): Hablando del artista que necesita un público que lo mire, porque si no, no existe, me acordaba de la obra de un artista danés o sueco que había instalado en un páramo del Polo Norte, donde no había absolutamente nadie, un teléfono y un receptor de señal de teléfono, que estaba conectado a un número y la gente llamaba y decía cualquier cosa al vacío... cualquiera podía llamar... a mi me parecía absurdamente genial...

PM: Sí, pero la popularizó donde había gente...

PA: Hizo fotografías, dejó un rastro de eso...

PM: Documentó...

AD (3): Pero al margen de eso, la propia gente está llamando a un sitio anónimo donde no hay nadie...

FIN^{*}

* CC (Catedrático de comunicación); CA (Crítica de arte); PA (Profesora de arte); PM (Profesor de marketing); LCD. TELECO (Licenciado en telecomunicaciones; AD (1), AD (2) y AD (3) (Alumnos de doctorado); IT (Interlocutor).

V. b) FOCUS GROUP

D (1): El contexto hace que influya la valoración que tienes sobre la obra. No es lo mismo una persona que no conozca nada y, de pronto, le plantees una serie de imágenes, va a tener un criterio más puro, no se va a dejar influenciar por lo que ya tenemos más visto y asimilado. Entonces es muy difícil que veamos con una imparcialidad nuestras valoraciones...

JG: ¿Significa que cuando conoces al artista lo valoras como más artístico?

D (1): Es que puede ser que lo valores más o que lo valores menos. Estamos tan intoxicados de información y prejuicios, aunque también podemos estar tan abiertos, porque estamos acostumbrados a ver de todo, sin “espantarnos” de nada...

MAA: Bueno esto es muy relativo, nosotros tenemos unos conocimientos y por ellos juzgamos de una forma, pero una persona que no tenga conocimiento, no quiere decir que esté limitado. Una persona que no tiene conocimientos, el arte abstracto no le va a gustar, preferirá siempre lo figurativo, o sin embargo, admirar lo abstracto porque le guste “el color azul” y combina con el sofá...

JL: Nosotros tenemos una experiencia, yo creo que conocimientos no se acaban de tener nunca y todo esto es muy voluble, dependiendo de la época y del contexto. Tenemos una experiencia como artistas, pero ¿qué conocimientos tienes tú o tengo yo?

MAA: Por ejemplo, el urinario de *Duchamp*, si lo aíslas no es un elemento bonito...

JL: No te confundas, eso no son conocimientos, sino información...

MAA: Bueno, información... no es un elemento bonito, tiene valor, por lo que en un momento dado significa...

JL: Una pregunta que yo me hago siempre ¿por qué hay que valorar las cosas? ¿Por qué mercantilizarlas? Todo este problema de cuándo un objeto es arte o no, si no existiera la necesidad de hacerlo, todo el mundo estaría tan a gusto y feliz...

DD: Pero no es así...

JL: ¿Por qué hay que ponerle un precio a las cosas?

MAA: Porque todo tiene un precio.

D (2): Yo creo que es el precio lo que da valor al artista.

JL: Puedes estar en tu casa pintando lo que te apetece y guardar lo que hagas, esto, no tiene precio...

DM: Tiene un valor pero no tiene precio...

JL: Exactamente, para ti tiene un valor, pero, no tiene un precio porque no has sentido la necesidad de ponerlo en el mercado.

D (2): El hecho de que no tengan precio, implica que no es arte, porque yo creo que al arte lo justifica el artista y el valor que alcance en el mercado. Un artista vive del arte...

JL: Yo me lo planteo mucho, por ejemplo, con el arte africano... hay cosas que yo lo primero que pienso es que el que las haya hecho nunca lo ha hecho para introducirlas en un mercado, distinto de aquel que hacen para los turistas. Además, tiene una finalidad mucho más espiritual, fetiches, amuletos. Pero, en el momento que cambia de contexto y lo arrancas de África y lo traes aquí, lo estás mercantilizando, le pones un valor. Si se queda en la choza del creador sigue siendo el mismo objeto. ¿Por qué cuestionarse todo lo que nos estamos cuestionando?

JG: Entonces, el valor artístico, es distinto del valor económico...

JL: Es meterlo dentro de una sociedad en la que todo está dentro de un sistema de consumo, a partir de ahí, hay que ponerle precio... Pero, si no hubiera que ponerle precio cada uno haría con la obra lo que quisiera, te puede gustar o no. La obra de arte es como un coche, hay que ponerle un precio, porque hay que venderlo...

D (2): Yo creo que la referencia que haces al tema africano, no es que aquí tenga más valor que allí, sino al contrario, porque todo lo que nosotros valoramos del arte africano es lo primitivo que hay en él...

JL: Valor económico, no valor sentimental...

D (2): Yo me refiero a importancia, no me refiero a precio, sino a la importancia que nosotros le damos. Es mayor en su lugar de origen, porque está representando una necesidad más primaria para ellos, que es el preguntarse sobre ellos mismos. Son diferentes valores, pero es importante aquí e importante allí. Nosotros sabemos valorarlo y cuesta mucho dinero por eso... seguramente la flecha que el cazador utiliza para matar el bisonte no nos gusta tanto, ni la valoramos tanto...

JL: Yo no creo que nosotros cuando vemos un fetiche sepamos a qué tribu pertenece, ni qué valor espiritual tenía para ellos, ni qué función, sino que, simplemente, lo ves y te gusta y piensas que lo vas a colocar en tal sitio de tu casa... la mayoría de las cosas que compramos buscamos que encajen en el lugar, combinando con los demás objetos que han de convivir...

Para ellos tendrá un valor emocional y un valor afectivo mucho más grande que nosotros no somos capaces de calibrar, porque no sabemos para qué está hecho...

D (2): Para mi no es arte, es como el que compra un cuadro del artista más cotizado porque le va con el sofá. Es arte para el que lo produce y para el que lo valora, pero si lo compras como un elemento decorativo que va a tapar un hueco en la pared, eso no es el concepto de arte... Hay quien cuelga un cuadro de un artesano y de un alfarero, y eso no es arte...

MAA: Yo estoy de acuerdo con él, y JL como pintor, cuando compren un cuadro tuyo, no quieres que lo compren porque le está decorando con el sofá, sino porque aprecia lo que tú estás intentando transmitir...

D (1): Yo creo que una obra necesita tiempo para poder ser realmente valorada.

DD: Y no se quede en una moda.

D (1): Para mi la obra auténtica es la que ha pasado tiempo y te pones frente a ella y hay algo que trasciende, que no se queda simplemente en el cuadro bien realizado. Porque hay cuadros técnicamente impecables, pero a mi no me transmiten ningún tipo de emoción. Para que algo en esa obra te emocione ha tenido que haber traspasado una serie de pruebas a través del tiempo, porque una cosa te

puede impactar en un momento, pero cuando la ves muchas veces te aburres, y algunas cosas siempre te producirán esa emoción...

No sólo me estoy refiriendo a la pintura o a la figuración, sino a cualquier tipo de estilo, simplemente, me refiero a que haya algo en la obra que te emociona. Hay muchas exposiciones que son correctas, pero no trascienden, y de eso hay mucho...

DM: Eso es demasiado restrictivo, ¿cuántas veces pasa eso?

D (1): Pocas...

DM: Entonces ¿sólo consideramos obra de arte cuarenta o cincuenta obras de la historia de la pintura, o de cualquier otra corriente? Es verdad que te emocionan, pero, un número muy determinado de obras. Tú vas por un museo importante, donde hay piezas excepcionales y, sin embargo, esa emoción la sientes delante de tres...

DD: Además depende del momento personal en que la observes...

JL: Pero la emoción conlleva también que haya una sintonía muy personal, porque te está ocurriendo a ti.

DD: Hay momentos en los que te emociona y momentos en los que no dice nada... Pero volviendo a que el tiempo pone todo en su sitio, por ejemplo, cuantas composiciones de música clásica fueron un fracaso en su estreno y tiempo después un éxito... En la pintura es lo mismo, pero puede ocurrir que, hoy día, el exceso de información, convierta algo en una moda...

MAA: Pilar *Citoler* compró obras de algunos artistas pensando en la importancia que tendrían más adelante, arriesgó y acertó, y para captar eso hay que tener cierta sensibilidad...

D (2): Habría que ver qué parte de responsabilidad tienen los galeristas, coleccionistas, marchantes... en la fama del artista... es retroalimentación.

DD: El que aconsejó a ella que comprara la obra de tal artista, también pudo aconsejar a muchos otros y así subir el nivel de ese artista.

MAA: Es como el arte americano, en el libro *la palabra pintaba* se puede ver como tres galeristas iban por los estudios buscando una forma concreta de arte. Todo el arte abstracto americano ha salido de esos tres.

D (2): ¿Si hubieran elegido otros tres distintos serían, igualmente, famosos? Detrás del expresionismo americano surgió todo un movimiento cultural y literario que, aparentemente, legitimaba esto. Hoy día nadie recuerda los autores de esos textos, sin embargo, las obras de los artistas siguen estando muy valoradas económicamente.

¿Por qué están tan valoradas? ¿Porque son buenas o porque están valoradas? Realmente no sabemos el motivo por el que se hicieron aquellas obras. En cambio, cierta obra del Equipo 57 tiene connotaciones sociales y artísticas, que si las anulas y aíslas la obra, hasta la más importante la puedes tirar a la basura, porque la obra tiene un contexto del que no se puede separar... Si no conocemos la intención del objeto, éste deja de ser arte... Por ejemplo, si el “urinario” lo pones aquí en el suelo, pierde su significado...

DM: Tiene el significado que sabemos... Por eso yo hablaba de que más que arte es un símbolo de una ruptura... Cambiando su ubicación le das una nueva categoría a la obra.

D (1): Pero, por ejemplo, si eso se repite hasta la saciedad, lo que en un momento dado supone una novedad, si se exprime demasiado, que es lo que pasa

en la actualidad, se satura tanto que lo que era provocativo deja de provocar... Ante tal cantidad de producción, para mí es arte aquello que me llama la atención. Puedes ver cosas interesantes, pero si el mensaje siempre es el mismo, acaba siendo repetitivo...

JL: Eso de lo que tú hablas, que pasa con la pintura y con otros tipos de arte, se ve reflejado en la fotografía. Es tan fácil llegar a ella a través de cámaras, ordenadores, imágenes digitales, que estamos saturados... Vas a cualquier feria y ves tanta o más fotografía que otras propuestas. Esto también ha pasado en el cine, antes se necesitaban una gran cantidad de medios y dinero, ahora no los necesitas, con un ordenador puedes montar una película. Igualmente la música, antes para grabar un disco tenías que meterte en un estudio de grabación y ahora lo haces en tu casa.

Yo soy un amante de la música, y hoy día eres incapaz de seguir el rastro de lo que se hace en música, porque se hacen una gran cantidad de propuestas cada día, y esto pasa en todas las propuestas artísticas. Fíjate que el otro día vi que se celebraba un festival de cine en Senegal...

El problema es cuando quieres dar valor a algo, y como todos tenemos facilidades para crear y se quieren meter en galerías, museos... es donde comienza el conflicto. Más que lo que valen las obras, cuando las cuelgas en un museo le estás dando otra categoría... Los artistas tienen la capacidad de que la gente se detenga ante las cosas, si se ha colgado es por algo, el fracaso es cuando no se detienen...

Ahora tenemos la perspectiva del siglo XX para observar aquellas propuestas que crearon un conflicto de ideas en las que nos basamos hoy día. Me acuerdo de los programas de Paloma Chamorro, *La edad de oro*, que salía Miquel Barceló, ahora representa a España en la bienal de Venecia, entonces lo veíamos meter las telas aquellas en las playas, ahora vemos eso con perspectiva y somos capaces de poner cada cosa en su sitio...

DM: Cuando pones una obra en un museo, la estás sacralizando, porque tiene un valor diferente a lo que está fuera del museo o la galería...

JL: Pero es distinto porque el museo no tiene una pretensión comercial y la galería sí...

D (2): Y en cierto modo, los museos también. En los museos antiguos, había crisis en las que los artistas importantes donaban sus obras a los museos para que estos las expusieran. El marchante las comercializaba, regalaba obras al museo con el compromiso de que lo expusiera para que el propio museo pudiera disponer de obras para vender. El tema del dinero es necesario tanto para lo bueno como para lo malo...

JL: Yo el dinero no es que no lo quiera ver, si yo estoy metido en ello, yo de lo que hablo es que nosotros estamos hablando de lo que hablamos porque sentimos la necesidad de ponerle precio a algo que alguien ha hecho con el interés de la creatividad. No tienes por qué hacerlo por el interés comercial, sino por la necesidad que tienes de crear.

JG: Entonces, cualquier cosa que tú crees bajo ese concepto debería de ser arte...

JL: Por ejemplo, para la familia, que vive en las 3000, que tiene el cuadro del ciervo puesto en el salón. ¿Quién le dice a esa familia, que está encantada con el cuadro, que aquello no es arte? Para ellos puede tener más valor estético el cuadro del ciervo que un cuadro de *Rothko*... Algo vale tanto o cuanto porque "los japoneses quieren tener cuadros"...

DM: Porque alguien quiere pagar...

D (1): Es, simplemente, una especulación... El galerista tiene que ser comerciante y entendido, aunque cada vez se queda más como un negocio...

DD: Hay galeristas que defienden lo que creen, a parte del comercio; y los hay que no... los hay que por vender cuadros cogen lo que sea...

D (1): Pero cada vez estamos más lejos de la persona que se involucraba, es decir, yo creo en este artista, no sólo por su posible proyección comercial...

DD: Vivimos en un mundo capitalista, nosotros tampoco trabajamos por amor al arte, sino para vender...

D (2) Yo no creo que eso haya cambiado con el tiempo, el artista que ha trascendido ha tenido que vivir del arte... Bueno, *Van Gogh* es la excepción. Pero, antes todos querían ser pintores al servicio del rey, era todo dinero e interés, igual que ahora...

JL: Yo no estoy de acuerdo contigo DD, todas las galerías y todos los galeristas son comerciales, no hago distinción ninguna entre galerías, todo es comercial. Deja de serlo dependiendo del público que busques. Por ejemplo, Soledad Lorenzo en Madrid, aquí se mezcla el concepto cultural y no cultural, ¿quién dice que Soledad Lorenzo no es comercial? Que es muy buena y que es muy cultural y que Carmen del Campo, aquí en Córdoba, no lo es. Soledad Lorenzo es tan comercial como cualquier otra, lo que pasa, que sabe buscar el público con el que comercializar el producto que ella oferta, que es distinto, pero, todo se puede vender y no... Un cuadro de Tapies que vende esta señora es tan comercial como un cuadro de cualquiera, sólo hay que buscar el sitio donde venderlo... No hay galerías altruistas, todos saben que tienen que vender...

DD: Pero, hay galerías que suben o bajan el nivel para vender o no vender...

JL: Pero que suben o bajan el nivel, ¿qué significa eso de subir o bajar el nivel?

DD: Más auténticos y menos auténticos...

JL: Yo es que no sé, porque con estas cosas yo ya me pierdo, volvemos a lo mismo, por qué esto es comercial y lo otro no... Comercial en Andalucía, porque la burguesía andaluza tradicionalmente viene de tal... y la burguesía catalana es diferente, lo que es comercial aquí, no lo es allí... Todo depende de dónde localices, y si lo comercial es bueno o malo. Si todo lo comercial es malo, Los *Beatles* son malísimos, o Almodóvar que es el director que más salas llena es España...

¿Cómo calificamos la obra de arte? ¿En función de nuestra experiencia como artista?

D (2): Yo mi idea en torno a lo que dices, es que arte es lo que reconoce lo que entendemos como crítica artística. Si tuviéramos que hacer una definición de arte, tendríamos que hacer cincuenta; económica, social, política... pero la que aúna más realidad es la de la crítica artística. Porque con referencia a lo que decía JL, que te pones en tu casa a pintar, yo me pongo a pintar y te garantizo que no es arte...

JL: Depende de la experiencia de cada uno, que te capacita para decir lo que es arte o no... el cuadro del ciervo, por ejemplo, lo llevas al Guggenheim y lo cuelgas y resulta que es arte...

D (2): Si hay un sentido tendrá que ser justificado...

MAA: Sí, pero, tendrá valor ese primer ciervo, porque tiene una justificación simbólica.

D (2): A mi me lo tendrá que justificar el artista, diciendo por ejemplo, que es una crítica a la sociedad europea...

JL: Tú eres muy ingenuo, pienso yo... es como tú te quieras dejar asesorar por los críticos como si fueran el *sanctasanctórum*...

D (2): Si has entendido eso, no me he explicado, yo no quiero decir que no asesore nadie, te digo que hay un sentimiento de crítica cultural que nace de las universidades, que nace de las revistas especializadas, de los museos, etc., todos ellos son los que originan el verdadero sentido del arte, porque no creo que haya algo más justo que sea un artista o un analista el que diga lo que es arte... Yo conozco a gente que por coger un pincel piensa que es un creador y no tienen justificación en su trabajo, por eso creo que la idea general de arte parte de la gente especializada que rodea el mundo del arte...

JL: Si pones al crítico delante del artista como el que es capaz de catalogar, es al contrario, la historia del arte se escribe porque el artista está delante del crítico, porque si no, no evolucionaría. Los que están como “punta de flecha” abriendo brecha, esos son los artistas, y detrás de esa “punta” estamos todos los demás. El crítico estaría detrás intentando descifrar y con una carga emocional importante e intentando llevar a gente en relación a sus intereses... Los críticos están también contaminados...

D (2): Yo no te hablo de la opinión de una persona, sino de un artista que desarrolla su carrera y recibe muchas opiniones de gente que le rodea, y es unánime...

oo

JL: Pero, ¿por qué hay que justificar las cosas?

D (2): Porque si yo te hago un garabato aquí y lo cuelgan en el Guggenheim, alguien podrá decir al responsable de que esté allí colgado, que es un idiota...

JL: Pero, habrá a quien le parecerá una maravilla.

JG: Entonces ¿aquello que entra en un museo es lo que es arte?

DM: No, pero sí genera opinión, sí genera mucho “borreguismo” detrás, que alaba la obra por estar en un museo y porque haya detrás críticos que digan lo maravilloso que es...

D (2): Pero, tendrá que haber una teoría sobre eso...

MAA: Si yo te llevo DM un cuadro cualquiera al museo, ¿tú lo cuelgas?

JL: La crítica va detrás, se sirve a posteriori.

D (2): Para llegar al museo ha de tener la crítica antes...

DD: En un certamen le dieron el primer premio a un mono, por supuesto, el jurado no lo sabía que aquello lo había hecho un mono, así que ¿qué criterio sigue el mono en su creación?

D (2): Eso fue un error, el fallo debiera de haber sido otro... de hecho suspendieron el concurso cuatro años...

JL: Yo lo que creo, que el arte, de las cosas más maravillosas que tiene es que no es una cuestión química, aquí los errores no cuestan vidas, eso es lo divertido... aquí está el entusiasmo que suscita todo esto. Puedes ir al Guggenheim y ver un cuadro lleno de moscas y te preguntas “¿cuánto vale un cuadro lleno de moscas?” Yo qué sé lo que vale, para mi no vale nada...

DM: Vale lo que alguien esté dispuesto a pagar por él...

D (2): Yo también quiero decir una cosa que está en contra de lo que tú dices, para mí el cuadro lleno de moscas puede valer muchísimo, no económicamente, sino intelectualmente. Velázquez ya comenzó la batalla en el siglo XVII, que lo sacaran de las artes manuales porque él no era un artesano...

JL: Yo creo que la batalla del artista, precisamente, será dependiente del contexto en que esté trabajando para desarrollar ese código. Es como el escritor, que tendrá que escribir bien, porque toda idea es buena...

D (2): Pero la idea está en la cabeza, no en las manos...

JL: Yo a mis alumnos les digo que todas las ideas son buenas, lo que ya no es tan bueno, son las soluciones... si todo fuese lo que está en la cabeza, todos seríamos genios.

Muchos de los cuadros que pintó Velázquez fueron cuadros de encargo; los museos precisamente están llenos de obras de encargo... La grandeza de Velázquez radica en que sin tener ninguna gana, pinta "al fulano" tal. Es el oficio de pintor lo que hace que una obra de Velázquez esté colgada en el museo... la forma de poner la pintura...

D (2): Pero cuando pinta el enano lo estructura de tal modo que lo humaniza y lo dignifica, y eso lo hace en la cabeza.

D (1): El encargo es el oficio, el talento, otra serie de cosas, sabiduría, dedicación al taller... Pero en relación al tema de las ideas, conoces a personas con grandes ideas, pero no saben llevarlas a cabo, y eso, desde luego, puede hacer a un artista más grande, que sea capaz de hacer todo lo que se le pase por la cabeza...

La diferencia son los recursos con consistencia de aquel artista que consigue hacer las cosas de la forma que las planea.

MAA: Hubo una época en la que al artista no se le valoraba por la obra que hacía, sino por la cabeza... Hace 15 años en Holanda, tenías una idea y buscabas a alguien para que la hiciera. Tenían la idea de que el que trabajaba manualmente era un artesano y el artista el que piensa. Algunas obras me resultan llamativas, porque son la génesis de series que vendrían después, por ejemplo, la fotografía. Hoy día mucha gente hace fotografía, pero a lo mejor hay uno que saca algo distinto o aporta algo nuevo de cada fotografía que hace, y eso diferencia al artista de un fotógrafo común, el que es capaz de aportar o transmitir algo más...

JG: O sea, que la innovación sería una característica principal para vosotros...

DM: Pero, eso va un poco en la línea de lo que decías antes de comenzar, la pintura de Guerrero, por ejemplo, que decíamos si eso es Guerrero tiene valor y si no es Guerrero no tiene valor. No es porque sea Guerrero o no, por lo que tiene valor, tiene valor en sí, lo que pasa que si no es Guerrero es alguien que lo está copiando...

D (2): No es lo mismo hacer el cubismo a principios de siglo XX que hacerlo ahora...

DM: Porque lo que está haciendo esa persona es copiando a alguien, sería un copista del concepto que ha llegado Guerrero a desarrollar, imitando a alguien que ya ha roto esa brecha...

JG: Pero, por ejemplo, el paisaje es una temática del siglo XVIII o XIX y, sin embargo, hoy día, por ejemplo, Antonio López hace realismo... ¿Hay innovación en su obra?

MAA: Bueno, efectivamente, la innovación está en su forma de pintar. Tú te acercas a una pintura y ves cómo hay partes terminadas y partes sin terminar. Es la composición lo que te transmite.

DD: La innovación es la técnica. A lo mejor un paisaje urbano se ha hecho muchas veces, los paisajes venecianos, por ejemplo, pero, Antonio López es distinto...

D (2): Crea un lenguaje propio...

MAA: O como hacía Velázquez, podía pintar a un enano que era una temática vieja, sin embargo, Velázquez lo humanizaba, esa era su innovación. El tema es el mismo, simplemente, lo cambia dándole alguna característica novedosa...

DD: ¿JG quieres decir que si pintas un paisaje no estás innovando?

D (2): Yo creo que JG dice que la simple representación de la realidad, al convivir con la fotografía, no tiene valor artístico...

JL: Yo creo que el paisaje siempre está ahí, el mundo que lo rodea, el contexto. Lo que cambia es la mirada de cómo se ve ahora y cómo se veía. Ahora los paisajes se ven de forma distinta, a través del cine, Internet... Yo pinto paisajes circunstancialmente y saco la información de Internet, ¿qué ha variado con respecto al paisaje que se pintaba?

Curiosamente, Antonio López, en un contexto informal hablaba de la influencia que tenía, cuando él empezaba a plantear sus paisajes, el sitio de dónde era el artista, la luz del levante del pintor valenciano, la representación de la oscuridad del pintor vasco, o la escuela madrileña; yo le decía que eso era casi irrelevante para un pintor que está trabajando ahora, para el que es mucho más

importante el acceso que tenemos a los medios de comunicación. Por ejemplo, yo trabajo con niños y tiene mucha más influencia el paisaje que ven a través de los cómics de manga, *Oliver y Benji*, *Bola de dragón* o *Doraymon*, se pasan horas mirando la televisión o los videojuegos. El acceso que tienen a los paisajes de los videojuegos es mucho más directo que la forma en la que lo miraban a principios de siglo pasado. Esto se refleja en la pintura y seguirá siendo paisaje, pero, no tiene que ver con los anteriores.

Antonio López, en este sentido, es la punta de flecha con la relación al paisaje urbano, que era algo que no se había traído a la pintura hasta que a él le dio por pintar la Gran Vía o las vistas de Madrid. Después, detrás de la punta de flecha “vienen muchísimos pasos de cebra” que mejor que no los hubieran pintado. Es la mirada que cambia con respecto al icono...

D (2): Yo creo que Antonio López y tú (JL) habéis hecho lo mismo...

JL: A ver, que esto lo están grabando...

D (2): Puntualicemos, él ha pintado la luz que veía en la infancia en su pueblo y tú y todos los demás vemos otras luces. Es lo mismo... El mundo se ha globalizado para lo bueno y para lo malo, a ti te llegan todos los paisajes que vemos...

JL: Yo no discuto eso, cuando no se tenía acceso a la información se recurrían a otras cosas... Ahora además se ve con el filtro, a través de un monitor, que ya distorsiona la imagen porque la ves desde ahí, igualmente, está vista a través de muchos ojos, primero el que ha hecho la foto, después el que está detrás del monitor que incluso la ha podido alterar con cualquier programa de retoque. Entonces el paisaje que ha llegado a ti ha pasado por una cantidad de filtros...

D (1): Me estaba acordando de algo que había planteado MAA, el tema de la idea y de la ejecución... En el grabado es muy frecuente que el artista haga la

plancha y sea otra persona la que la estampe... O artistas que ni siquiera hacen la plancha y la encargan a talleres que se dedican a eso... ¿Qué os parece que el artista ni siquiera haga la plancha? Que no la estampe, personalmente, no lo veo mal, pero el no hacerla...

DD: Pero ¿cómo sabes a la hora de comprar una obra si lo ha hecho el artista o lo ha encargado?

D(1): Antes sucedía que el grabador y el estampador aparecían con su sello correspondiente. Lo planteo sobre el grabado, pero, parece que hoy día sucede en otros medios. En una entrevista a un artista joven, decía *yo hago esto porque no quiero estar rodeado de ayudantes*. De hecho, muchos artistas de los que conozco están rodeados de ayudantes. *Damien Hirst*, uno de los artistas más cotizados, plantea ideas muy descomunales, tal como animales muertos metidos en urnas... él tiene la idea, pero todo lo demás lo llevan a cabo otros...

Un profesor de fotografía de Sevilla, nos llevaba a exposiciones y debatíamos sobre ellas. Recuerdo un debate, sobre *Anne Lebovitz*, en el que contaba que se desilusionó cuando la vio trabajar en Sevilla, porque iba con un equipo de personas que se lo preparaban todo, y ella llegaba y pulsaba el botón de la cámara, entonces, ¿pulsar el botón es suficiente si ni siquiera has hecho la escenografía? Aunque desde luego pudo ser circunstancial...

DD: Si ella aprieta el botón y da por bueno lo que fotografía, la idea es suya...

D (2): Con respecto a lo que dice D (1) yo diferenciaría dos aspectos:

- El reflejo de lo que dices en el arte conceptual, por ejemplo, algunas obras de Warhol de las que hacía muchísimas tiradas, concepto que presenta la obra como un producto más para la sociedad de masas.

- En el caso del grabado, que se necesita más tirada o hacer más caja y hay que ayudarse.

En relación al tema, un caso espectacular es el de Manolo Valdés, que me contó una persona que trabaja en su estudio, y es que mandó una escultura para un país de Sudamérica, no recuerdo cuál, que ni siquiera llegó a ver... Eso es parte del engaño.

MAA: Manolo Valdés en sus comienzos me encantó, pero hoy día ha perdido porque es una repetición...

D (2): Pero, es lo que hemos hablado antes, en su día fue una ruptura. Creó el equipo crónica y ascendió a la cumbre...

MAA: Pero, para mi ya no es un artista...

D (2): Pero, el reconocimiento ya lo tiene y todo el mundo quiere un Manolo Valdés. Al final el arte es fetichismo...

DM: Es el nombre que hay detrás.

MAA: Picasso al final hacía una línea y tenía valor.

D (2): Fetichismo... ¿por qué tiene más importancia una serigrafía de Picasso de 10.000 tiradas que una fotografía a color de la obra? Es que no hay diferencia, es que es un valor económico... la gente paga un grabado de 200, de 2.000 tiradas...

JL: Pues, tiene más valor, sencillamente, porque lo pagan... Pero Picasso no está ahí por esa rayita, sino por que en su momento supo aunar una serie de cosas, abrió caminos... Hay quien trabaja con materiales que requieren cuatro o cinco especialistas y el artista lo coordina... Por ejemplo, Barceló seguro que sólo tiraba pintura en la cúpula que hizo mientras salía por la televisión, después tendría cuatro o cinco obreros...

JG: Pero, por ejemplo, si quieres colgar una obra en un museo, colgarías antes una obra de Manolo Valdés que de otro artista, pese a que supieras que Manolo Valdés “no ha hecho” esa obra y el otro artista que “no tiene nombre” sí la hubiera realizado...

DM: En líneas generales claro que pasaría así...

JL: Pero Manolo Valdés en sus comienzos también haría las cosas como tenía que hacerlas, trabajando y dignificando su trabajo. Manolo Valdés aportó algo a la historia de la pintura y si hay que hacerle un reconocimiento, pues, se le pone en una enciclopedia, en un museo, etc.

DM: Yo creo que no es sólo el tema de los museos en sí, sino el tema vinculado a las exposiciones temporales que hacen los grandes museos, como el *Moma*, la *Tate* o el Reina, donde el museo no decide qué cuelga, son los comisarios los que definen esas exposiciones.

¿Quién decide si el cuadro del ciervo se cuelga en el Guggenheim? Lo decide un comisario que tiene una idea de una exposición preconcebida que ha decidido que va a sacar, ese cuadro, del comedor de una casa x, de nivel social y cultural x, y lo va a convertir ahora, porque le ha parecido el momento oportuno...

Llega el comisario extranjero que no tiene ni idea de qué connotaciones tiene ese cuadro para el 80 % de los españoles, lo saca de ese contexto y lo cuelga en una exposición en el Reina o el Guggenheim, y ese hecho cambia la connotación, que para los americanos no tiene la misma que para nosotros, perdiendo todo el potencial icónico que tiene de una época y unos temas estéticos, políticos y religiosos, con un régimen determinado...

La decisión de una exposición casi nunca la toma un director o un conservador de museo, sino el comisario, totalmente ajeno al ámbito artístico local, regional o nacional.

D (2): Al final es un crítico el que lo ha llevado allí... pero, para ser comisario se exigirán referencias previas...

JL: No tiene por qué, igual tienes que estar en el lugar adecuado y el momento adecuado. Yo lo que te quiero decir D (2) que aquello a lo que tú te quieres agarrar para cualificar el arte, no existe... y en algunos casos, pueden que sean buenas, un crítico que sea solvente o que sea un impresentable...

D (2): Yo no he defendido la categoría de la crítica, yo digo quién pone las cosas en los sitios...

MAA: Ese mismo ejemplo lo ha hecho *Duchamp* en un momento determinado... Otra historia que no tiene nada que ver, la obra de *Jeff Koons*, fue llevada a Versalles, una obra moderna en un museo muy clásico. Obra muy polémica por ambos aspectos, teniendo aún más repercusión mediática...

D (2): Al final el arte es eso, un círculo vicioso de economía, política y obras...

JL: Yo me quedo con la experiencia que cada uno tiene al acercarse a la obra y que te hace emitir un juicio en un contexto determinado...

D (2): Pero, no se puede crear una convención de arte con lo que “a mi me motive” porque a mi me encanta esa planta y yo no puedo considerar eso arte, habría que crear una convención social sobre el arte...

JL: Eso sería muy aburrido...

D (2): Pero, es la realidad que se da en los museos y en las galerías.

JL: Entonces tendría que haber gente que diga, esto no es arte...

JG: Sí la hay, los galeristas, entre otros...

JL: Afortunadamente no hay nadie, hay muchas propuestas artísticas que se escapan dentro de cualquier cosa, porque hay circuitos independientes... están *los 40 principales* y *Radio 3*... En arte están los señores que quieren decir lo que es arte, los galeristas independientes e Internet... Ya no hay quién lo controle, si no estaríamos volviendo al mecenazgo de la Iglesia, aunque, tuvo cosas buenas y malas, como la evolución del arte gracias a su financiación y, como contraposición, la censura de otro tipo de arte...

oo

D (2): Perdona, pero, estás confundiendo la crítica con el poder, te estoy diciendo que cuando comenzaron los ismos, la crítica oficial, no estaba con ellos, al contrario de la intelectualidad.

JL: ¿La intelectualidad?

D (2): Había muchos movimientos; eso pasó en España con el academicismo por un lado, y por otro Ramón Casas pintando otras cosas. Yo no digo que tuviera el título de pintor del rey, yo digo que la crítica podía ser eso, como el que iba a comprar de Ramón Casas o el que opinaba en Barcelona de arte... No me estás entendiendo, yo digo que es alguien oficial con título...

JL: Yo no estoy entendiendo que sea alguien oficial con título, y digo que será alguien que tenga la oportunidad de llegar a los medios o expresar su opinión, con eso ya no hace falta tener un título para decir lo que está bien o lo que está mal...

DM: Pero eso es hoy...

JL: Es hoy, y a principios de siglo eran los periódicos...

D (2): Pero, yo creo que en la prensa escrita, el tamiz de los años se pasa y nadie se acuerda de lo que se escribía en el periódico.

JL: Cómo que no se va a acordar lo que se escribía, si precisamente eso está ahí escrito, eso no se puede borrar, eso es lo que ha escrito la historia del arte...

DM: Bueno, pero en un periódico muchas veces lo que tú le dices al periodista no es lo que pone el periódico... Por experiencia propia, por noticias del museo, yo he pasado notas de prensa ya escritas y al día siguiente aparece un titular muy distinto a la nota de prensa que pasé... Al final lo que queda es ese titular y esa noticia tergiversada. La historia del arte del siglo XX se va a hacer en la hemerotecas, porque es donde está...

JL: Tampoco vamos a pensar que las hemerotecas están llenas de desaciertos...

JG: Retomando el tema de la obra, cualquier obra en la actualidad, se podrá justificar, es decir, yo me llevo al museo los ciervos y los expongo, los justifico como el comisario los descontextualizaba y los volvía a contextualizar, digamos que justifica su acción y le da un sentido artístico, aún sin poseer un valor estético sublime, es decir, lo valora intelectualmente. Entonces al intelectualizar la obra, es como cuando DM escribe una nota de prensa y alguien la tergiversa al publicarla, digamos que todo puede ser justificable de cualquier forma...

JL: En la escuela podemos ver que el “más bueno” es el que mejor reproduce. La mimesis y la reproducción llegó hasta un momento de la historia del arte. El virtuoso, el que mejor copiaba, el que mejor reflejaba la perspectiva, la luz y el volumen... pero, todo esto llega el momento en el que no tiene sentido. Con la aparición de la fotografía ya se justifica y se interpreta de muchísimas formas

distintas. Desde este punto de partida todo cabe... desde el momento que coges el cuadro que sea o el objeto que sea y lo cuelgas, con lo que al señor que sólo busca la mimesis o el parecido lo desmontas totalmente porque no tiene herramientas para poder decodificar aquello. Así que tendremos que buscar a la gente que sabe decodificar, o leer, o interpretar tal cuadro y explicar la parte conceptual, pero ya no hay mimesis, ni representación...

JG: Pero, es como cuando escribes la nota de prensa, en el momento que la vuelves a leer ves que eso no es lo que habías escrito y, por tanto, no querías decirlo...

DM: Sí, pero hay cosas que no caben interpretación, puedes escribir una nota de prensa, un libro, un artículo o un poema, y le puedes dar una interpretación dependiendo de cómo tengas el ánimo y las circunstancias en el momento en que lo lees, pero, hay cosas que son completamente asépticas.

JL: Es que DM está hablando de un error periodístico y JG está hablando de la interpretación de la obra.

JG: Yo lo que quiero decir, es que tú eres consciente de que tienes conocimiento de ese error y, por tanto, te darás cuenta de que esa nota de prensa no está bien redactada, ni es lo que quieres decir. Si lo extrapolamos al mundo del arte, cuando te llevas el ciervo del que hablabais antes, al *Moma*...

JL: Bueno voy a contar muy resumidamente la historia del ciervo, ya que se repite tanto. En un curso de paisaje, una chica, que venía de Bilbao, traía cuadros de ciervos. Entonces cuando salimos al campo, esta chica nos sorprendió a todos porque iba con unos cuantos cuadros del ciervo, los ponía en el caballete y pintaba sobre ellos... Ella decía que nunca había pintado paisaje y que no sabía pintarlo, y como la beca era para el desarrollo del paisaje...

JG: Bueno, lo que yo quería decir con el ciervo y, en relación, a la consciencia de los errores, es decir, tú pones el ciervo en el *Moma*, y el comisario que lo había llevado era el que tenía la capacidad de conocer los motivos por los que lo llevó y quizá alguien que pudiera entender los códigos de por qué ese cuadro estaba allí, si no tú lo valorarías como una obra estética...

Por ejemplo, si “el urinario” lo llevas al museo y no lo pones en el museo, si no que lo llevas a los lavabos, es un urinario más, y si lo pones en el museo, es una obra tal... El cuadro del ciervo, si lo pones en el museo va a ser un cuadro de un ciervo, a valorar por su estética, es decir, tú no tienes los códigos para descifrar el significado de esa obra, el significado filosófico, porque no representa un aspecto estético en el museo, sino que representa una cultura, una sociedad, una clase social...

DM: Es un icono...

JL: Puede que sea la intención del comisario, luego dependerá de quién lo vea, y de la interpretación que dé quien se ponga delante de aquello...

JG: Pero, realmente, si tú estás valorando esa obra como arte, no la valorarías por la estética de la obra, sino por ese contenido conceptual que le ha dado el comisario. Entonces, si al lado, no pones un texto que explique esto, no tienes consciencia. Es como cuando yo leo la nota de prensa que puso DM, yo no tengo consciencia de lo que escribió ella, porque yo no sé del error...

D (2): Tú percibes otra realidad...

D (1): Tú lo que quieres decir que hay cosas que necesitan de una introducción, que para valorarlas, si conoces eso, lo vas a mirar de forma distinta a cuando no entiendes nada de lo que estás viendo.

MAA: Es que no somos tan tontos, o no se pretende que se sea tan tonto... Por ejemplo había en Arco objetos que estaban forrados de croché de colorines. Cada espectador hace un juicio de los temas, pero yo creo que está respondiendo a objetos, el croché, cosas antiguas, el paño de croché de la casa de la abuela,... a lo mejor tu percepción es distinta a la mía, a ti te puede gustar y a mi no, pero son objetos o cosas que hacen referencia a algo, en este caso, a temas pasados...

JG: Iconos que nos conducen hacia algo...

D (2): Pero, todos los interpretamos como una obra de arte porque está en Arco...

JL: Cuando decimos que hay que valorar, yo no valoro, porque eso es comparar. En el concepto de valoración también está el de comparación... Valoras porque le das más importancia, más peso... Yo lo que intento es leer o descifrar, y cuando me interesa me detengo...

D (1): Lo que decías del croché, si te quedas en lo anecdótico “esto me recuerda a cosas antiguas”... por ejemplo, *Louis Bourjois* fue de las primeras en introducir el tema de la aguja, coser, descoser... el contenido que ella le da a sus piezas, si desconoces esa parte y te quedas en lo anecdótico que es el muñeco cosido, pierdes esa valoración, lo que quiero decir es que hay piezas que no necesitan explicación...

JG: En relación a lo que MAA ha dicho sobre que en la obra hay detalles que te van guiando hacia algo, realmente, ese lenguaje es necesario para determinadas obras, y ese mismo lenguaje hace que todo tipo de obras tengan cabida... Si por ejemplo, estoy en una galería y metido en una urna tiro este bolígrafo, lo recojo, lo vuelvo a tirar, lo recojo, lo tiro, y así varias veces, lo que estoy haciendo tiene un lenguaje y un significado, y además justificable...

D (2): Es que todo está en la intención del artista...

MAA: Todos estamos en una galería y valoramos si es arte o no es arte, a lo mejor, en arte contemporáneo, lo que hemos dicho del ciervo o del croché y tal, parece que como responde más a nuestro momento actual, tenemos casi la interrogación, sin embargo, si entramos en una exposición en la que hay pinturas hechas como en el siglo XVIII ¿qué pensamos?

D (1): Yo creo que es tan actual como lo otro, porque hoy día cada cual puede hacer lo que quiera más allá del rol de antiguo o moderno... tan antiguo es el que hace una cosa de lo más conceptual, como el que hace una cosa de lo más realista o figurativo.

JG: ¿La abstracción, por ejemplo?

D (2): La abstracción tiene un siglo... No podemos evaluar el momento artístico actual con la historia del arte... Después de muchos años, en los 50 últimos años ha cambiado todo, las corrientes se iban superponiendo unas a las otras, y con una universalidad bastante significativa, salvo el arte oriental. En España se hacía lo mismo durante siglos, pero cuando llega el siglo XX y sobre todo en la segunda mitad, está lleno de tendencias, no sabemos qué quedará dentro de 200 años de lo que hacemos ahora.

JL: Tenemos que tener una perspectiva en el tiempo para poder vernos... Por la aparición de las tecnologías se produce una revolución en el arte como algo que está presente, pero las nuevas tecnologías lo han revolucionado todo, la forma de ver la vida, la medicina, las comunicaciones, la forma de relacionarnos...

D (2): A mi me gusta lo rompedor, y también lo clásico, sin embargo, pese a reconocer a Isabel Guerra como una artista creativa, realmente, hace algo mecánico y manual...

MAA: Yo le veo mucho mérito, porque esta señora, encerrada en un convento, tiene un "oficio" fenomenal, pero no aporta nada...

D (2): En un concurso de pintura había una obra que era como un bordado gigantesco, como un montón de Manila, pero, con figuras que no eran tradicionales, sino que parecía de cómics... En cierto modo, me sentí incomodo, no sabía si tenía que estar allí expuesta, sin embargo, me gustó...

JL: Tú tienes un problema, necesitas que te digan lo que es arte...

D (2): A mi no, para nada...

JL: Yo te aconsejo que entres a disfrutar y que no te lo cuestiones. Si te gusta para qué te lo cuestionas...

D (2): Simplemente lo vi y no sabía interpretarlo...

JL: ¿Qué no sabías interpretar?

MAA: Si es arte o no es arte...

JL: Pero, ¿quién tiene que decidir esto?

MAA: Tú mismo, ¿a cuántas exposiciones entras y piensas que son una mierda? Cabe decir, entonces, que no es arte...

JL: JL: No, no, yo no te he dicho que no es arte, yo te he dicho que a mi no me interesa... Debido a mi experiencia y circunstancias decido que a mi eso no me interesa nada...

JG: Pero, sin embargo, puede ser arte...

JL: A mi me interesa o no me interesa... intento disfrutar...

MAA: No utilizas la expresión “no es arte”, pero es lo mismo...

DM: Hay cosas que no te interesan independientemente de que sea arte o no...

MAA: A lo mejor a mi el croché envuelto en un vaso no me interesa, porque no estoy en esa línea, pero puedo dudar qué más hay ahí...

JL: Yo te respeto, pero no me detengo ni dos minutos... y tan importante es lo suyo como lo mío, pero no me interesa... dependiendo del momento en el que estés en tu vida, te interesa más una cosa u otra...

JG: La empatía...

JL: Muchas veces la impresión del artista no se corresponde con el espectador...

D (1): Yo creo que esto lo tenemos ya muy claro, una cosa es lo que nosotros valoremos, pero somos respetuosos, aunque hay algunos casos que parecen tomaduras de pelo, aunque cierto que no deja de ser una opinión...

MAA: Pero, ¿qué es para ti una tomadura de pelo? Tú estás diciendo que consideras que no es arte y que se están quedando contigo...

D (1): A mi me parece una tomadura de pelo cuando algo se quiere “quedar con la gente”...

MAA: Por lo tanto, consideras que no es arte...

D (1): Me da igual... yo creo que cuando el que lo hace persigue eso... Puedo permitirme hacer lo que quiera que al final la gente va a decir que es fantástico, aunque, estamos ya “curados de espantos”, hay gente que tiene vergüenza de decir que tal cosa es una mierda, y le parezca lo que le parezca no van a decir nada porque piensan que van a hacer el ridículo...

MAA: Yo no tengo ni idea sobre el video, y como no manejo este lenguaje no sé si es bueno o malo... Ahora, un lenguaje que conozco, como la pintura, sí puedo opinar, puedo decir esto me gusta y esto no... Hay obras que necesitas pensarlas o leer sobre el tema para ir situándote. En el momento que voy a una exposición y estoy juzgando si algo está mal pintado o es “una mierda”, eso no es arte...

D (1): Yo no voy por ahí, no quiero convertirme en juez de algo. A lo que me refiero es que hay cosas que me parecen “tomaduras de pelo”, siempre dentro de la libertad que tenemos cada individuo de pensar libremente sobre algo...

JL: Yo creo que estáis las dos diciendo lo mismo, pero MAA da un paso más cuestionando si algo es arte y a D (1) le da igual que algo sea arte o deje de serlo.

MAA: Para mi la expresión “tomadura de pelo” y “no es arte” es la misma...

D (1): No, hay cosas que están mal hechas. Recuerdo un premio *Focus* que lo ganó la obra de un conocido. Estaba pintando un cuadro y en el suelo tenía una tela para no manchar, así que de pronto pensó que ya tenía el cuadro perfecto, aquella tela que tanto pisaba fue lo que presentó.

Una cosa es deliberadamente cutre o aquello que no sabemos si es deliberadamente cutre porque podemos ver un fallo de ejecución sin saber su intención. Existen artistas que anteriormente se preocupan por la calidad técnica de la obra y, en un momento dado, su obra deja de tener concordancia con lo anterior y hacen cosas, aparentemente cutres. Por ello, te digo, que si contemplas una exposición aislada del resto, tienes un juicio distinto a cuando conoces la trayectoria. Lo normal es que la evolución sea acorde con el trabajo que se realiza. Uno no pasa de ser figurativo a ser abstracto de una exposición a otra...

JG: Los hay, y muy cotizados, *Gerhard Richter*, es figurativo y a la vez abstracto.

D (1): Lo que pasa es que cuando ves que hay gente que trabaja muy bien y ves que de pronto hacen cosas técnicamente mal trabajadas, te confundes...

D (2): Para terminar, creo que estamos tratando el tema desde enfoques distintos. Contrariamente a lo que piensa JL, que simplifica si es arte o no, en "me gusta, no me gusta", y vosotras MAA y D (1) estáis entre medias, cosas que a lo mejor os gustan y las valoráis o cosas que no y no...

JL: Menos mal que tengo cinco testigos y la grabación de la cámara...

MAA: Pero en obras de arte antiguas y de un mismo pintor tú puedes decir esta obra es arte y esta no lo es, o simplemente, ¿es arte porque es del mismo pintor?

DM: Yo no me planteo si es arte o no, ¿esta pintura es más buena o menos buena?

D (2): Todos es arte...

DM: Normalmente, no siempre, las obras de primera época suelen ser más malas, porque tienen menos oficio, menos mano, ha visto menos cosas, etc., la experiencia mejora la obra... Pero, por ejemplo, de Antonio del Castillo, un pintor antiguo, la obra de la escalera de *el Convento de San Pablo* es arte y *el calvario de la inquisición* no es arte...

JL: Lo que tienes que pensar es que estás hablando de cosas que forman parte de la historia del arte, estando fuera de que se valoren como arte o no arte. Aquí estamos hablando de la creación contemporánea, de los artistas que estamos haciendo cosas...

Lo que quiero decir es que ahora mismo se tiene que estar por encima de pensar si lo que se está haciendo es arte o no, sino que se tiene que crear y contaminarse de todo, porque es bueno, tiene que haber una libertad absoluta a la hora de crear, y será el tiempo quien ponga las cosas en su sitio y la historia dirá lo que es arte.

Yo no me quedo en decir esto me gusta y no me gusta, lo que trato de decirte D(2) es que después de los años que llevo trabajando y pintando, cuando entro a ver una exposición, que no es un museo, sino me interesa me salgo “tan fresco” y no “me como el coco”. Yo no entiendo la manía de poner etiquetas al arte o no arte.

Por ejemplo, aquel cartón que hay en el suelo lleno de carbón, yo lo veo como un cartón manchado de carbón, si lo cuelgas en un museo lo voy a seguir viendo igual. Hay que enriquecerse y ver lo que hacen los demás para poder evolucionar y actualizar el lenguaje...

JG: La historia del arte está llena de influencias...

JL: Eso es la historia, es interesante ver como otros artistas utilizan otros medios, tecnologías, y esto te enriquece como artista, qué es arte o no, eso da igual...

FIN^{*}

^{*} DM (Directora de museo); DD (Artista); MAA (Artista); JL (Artista); D(1) (Artista); D(2) (Pequeño coleccionista); JG (Interlocutor).

VI. Ficha técnica de las obras elegidas para la valoración artística del público



Marcel Duchamp. *Fountain...* 1917. La presentada es una réplica. Escultura en porcelana. 36 x 48 x 61 cm.

⇐

David Morago. *Zapatillas 3...*, óleo sobre madera, 30 x 70... ⇒



Spencer Tunick. (En la foto, protesta en Barcelona, en 2006, contra el sacrificio de animales).

⇐

Edward Hopper. *Casa junto a las vías del tren...* 1925. Óleo sobre lienzo. 61 x 73,7 cm. ⇒





Roy Lichtenstein. *Drowning Girl...* 1963. Óleo y polímeros sintéticos de pintura sobre lienzo. 171.6 x 169.5 cm.



Christo y Jean Claude. *Umbrellas...* 1991. California e Ibaraki (Japón). ⇒
"Umbrellas". El plan consistía en instalar paraguas azules y amarillos en California e Ibaraki, Japón, al mismo tiempo.



Robert Smithson. *Spiral Jetty...* 1970. La finalidad del *Land Art* es producir emociones plásticas en el espectador que se enfrenta a un paisaje determinado.

Joseph Kosuth. *Una y tres sillas...* 1965. Silla plegable de madera, fotografía de una silla montada, y ampliación de la fotografía de la definición de silla de un diccionario. ⇒





Lucian Freud. Pose de Sue Tilley a tamaño natural... Óleo sobre lienzo...

←

Piero Manzoni. Mierda de artista Nº 57... Caja de estaño y papel 4,8 x 6 cm. Firmada y ejecutada en 1961. ⇒



Andreas Gursky, 99 Cent II Diptychon..., 2001, C-print mounted to plexiglass, 2x207x307 cm.

←

Damien Hirst. Pharmacy... 1992. Mixed media installation. (Habitación a tamaño real que representa una farmacia). ⇒





←

Bruce Nauman. Double poke in the eye II... 1985.
Tubería de neón suspendida con apoyos de tubería clara de cristal, montados sobre aluminio monolítico, cable eléctrico. 61 x 91,4 x 23,4 cm.

Jeff Koons. Nueva Shelton Wet / Doubledecker seco... 1981.
Aspiradoras, plexiglás y luces fluorescentes. 245,4 x 71,1 x 71,1 cm.

⇒



Gerhard Richter. Abstract... 1992. Óleo sobre lienzo. 260 x 200 cm.

←

Sam Spenser: Umbrella "Bloom"...March 16th, 2009

⇒





Blanca Amelia Gabaldón Venegas. *Danza de color...*
Técnica digital, simulación de témpera sobre papel virtual del software de *Painter*.

Erwin Wurm. *Sin título...* Madera pintada. 1982. ⇒



Janis Avotins. "You, my word, as if it was me before a dark glade...". Net Art. Catálogo Online 31 de Enero - 28 Febrero de 2009.

Gustavo Madueño. *Al sol...* 2006. Media Mixta sobre lienzo. 120 x 100 cm. ⇒





⇐

Susanne Wehmer. *Sin título...* 2005. Óleo... 50 x 40 cm.

Caro Carratalá. *Sin título...* Galería Carmen del Campo, Córdoba... ⇒



⇐

Pepe Puntas. *Sin título...* Galería Carmen del Campo, Córdoba...

Manuel Chaves. *Desiertos en el atardecer...*
Fotografía, 195 x 168 cm. 2005. ⇒



⇐

Alberto García Alix. *Elodía...*

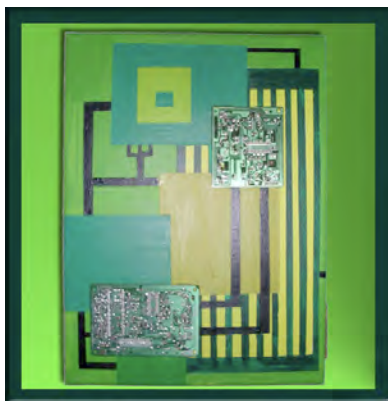
Markus Oehlen. *Finnny...* ⇒



⇐

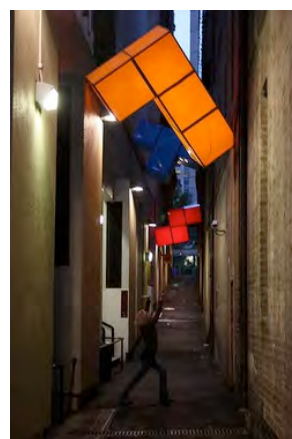
Ciberposmodernismo...

<http://www.yrealydada.com/galeria/galeria.html>



Live Tetris in Sydney: “Live Lanes - By George!” Mehr Bilder hier, via. 2008... <http://www.rebelart.net/diary/?cat=5>

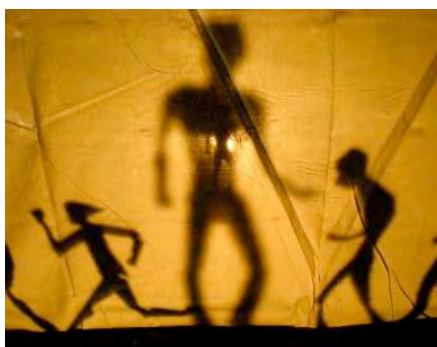
⇒



⇐

A contracorriente... Instalación de hierro y tela. Dimensiones variables.

Instalación en la Universidad Miguel Hernández (UMH), Campus de Altea (Alicante). España. 2008.



Marco Ortolan. *Nenúfares (serie)*... Óleo sobre tabla. 50 x 60. 2003. ⇒





⇐

José Guerrero. *S/T Amarillo...*, 1978, Serigrafía, 65 x 76, tirada 250...

Willem de Kooning. A Tree in Naples... 1960. Óleo sobre lienzo. 203.7 x 178.1 cm. *The Sidney and Harriet Janis Collection. The Museum of Modern Art New York. USA.* ⇒

